GERMAIN BAZIN
de l'Institut

GÉRICAULT

WILDENSTEIN INSTITUTE
LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

GERMAIN BAZIN

THÉODORE GÉRICAULT

TOME VI

BIBLIOTHÈQUE DES ARTS

Géricault
Le Radeau de la Méduse, détail
Huile sur toile
h. 4,910; l. 7,160
Musée du Louvre, Paris (RF 4884)

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

THÉODORE GÉRICAULT

GERMAIN BAZIN
de l'Institut

THÉODORE GÉRICAULT

ÉTUDE CRITIQUE, DOCUMENTS ET CATALOGUE RAISONNÉ

TOME VI

GÉNIE ET FOLIE
LE RADEAU DE LA MÉDUSE ET LES MONOMANES

DOCUMENTATION: ÉLISABETH RAFFY

WILDENSTEIN INSTITUTE, PARIS
1994

© Wildenstein Institute, Paris 1994
Tous droits de reproduction, sous n'importe quelle forme,
strictement réservés.

La Bibliothèque des Arts, Paris, ISBN 2-85047-247-6

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ABRÉVIATIONS GÉNÉRALES

* = dimensions prises par l'auteur
A.A.F. = Archives de l'Art Français
ARCH. = Archives
ARCH. NAT. = Archives Nationales
B. = Bois
b.d. = en bas à droite
b.g. = en bas à gauche
B.N.
BIBL. NAT. } = Bibliothèque Nationale, Paris
B.S.H.A.F. = Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français
Bull. = Bulletin
Burl. Mag. = Burlington Magazine
Cat. 000 = Renvoi au numéro du catalogue
Coul. = reproduction couleur
C.N.R.S. = Centre National de la Recherche Scientifique
Doc. 000 = Renvoi au document de la partie *Documents et témoignages*
E.B.N. = Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris
G.B.A. = Gazette des Beaux-Arts
h = hauteur
h.d. = en haut à droite
h.g. = en haut à gauche
I.R.A.F. = Inventaire Général des Richesses d'Art de la France
MIN. CENT. = Minutier Central
N.A.A.F. = Nouvelles Archives de l'Art Français
repr. = reproduit
S.B.A.D. = Société des Beaux-Arts des Départements
S.d. = Sans date
S.p. = Sans pagination
T. = Toile
T.G. = Théodore Géricault
trad. = traduction

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

D. Aimé-Azam, Paris, 1956 - D. Aimé-Azam, Paris, 1970 = doc. 402
D. Aimé-Azam, Paris, 1991 = réédition du doc. 402, nouveau titre: Géricault
L. Batissier, op. cit. = doc. 333
K. Berger, Vienne, 1952 - K. Berger, trad. Paris, 1968 = doc. 399
C. Blanc, Paris, 1845 = doc. 334
C. Blanc, Paris, 1863 = *Histoire des peintres, école française,* t. III, Paris, 1863
G. Buisson, Coutances, 1976 = doc. 420
C. Clément, Paris, 1868 et 1879 = doc. 369J et 378
P. Courthion, Genève, 1947 - doc. 397
L. Delteil, New York, 1969 = doc. 388
Delacroix:
1. Journal de Delacroix (Joubin) = A. Joubin, *Journal de Delacroix* T. I: 1822-1852; T. II: 1853-1856; T. III: 1857-1863, Paris, Plon, 1932.
2. Correspondance de Delacroix (Joubin) = A. Joubin, Correspondance Générale d'Eugène Delacroix, T. I: 1804-1837; T. II: 1838-1849; T. III: 1850-1857; T. IV: 1858-1863; T. V: Supplément et tables; Paris, Plon, 1935.

L. Eitner, Chicago, 1960 = doc. 404
L. Eitner, Londres, 1972 = doc. 415
L. Eitner, Supplément, Paris, 1973 = doc. 418
L. Eitner, Londres, 1983 = doc. 427
L. Eitner, Paris, 1991 = édition française du doc. 427
M. Gauthier, Paris, 1935 = *Géricault,* Paris, 1935
Géricault, Winterthur, 1956 - Sammlung Hans Bühler Géricault Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Vorwort von Pierre Dubaut, Winterthur, 1956
P. Grunchec, Milan, Paris, 1978 = doc. 421
P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991 = mise à jour du doc. 421
A. del Guercio, Milan, 1963 = doc. 406
R. Lebel, Paris, s.d. [1960] = *Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne,* Paris, s.d. [1960]
Ms. de Montfort = doc. 369A et 384
J. Michelet, op. cit. = *David-Géricault,* in *Revue des deux Mondes* [15 nov. 96], T CXXXVIII, 1896
G. Oprescu, Paris, s.d. [1927] = id. doc. 390
G. Oprescu, Bucarest, 1962 = *Géricault*, Bucarest, 1962
V. N. Prokofiev, Moscou, 1963 = doc. 407
R. Regamey, Paris, 1926 = *Géricault,* in *Maîtres de l'Art moderne,* Paris, 1926
Revue de l'Art: avant 1937 = Revue de l'Art ancien et moderne - à partir de 1968 = Revue de l'art. (Editions du C.N.R.S.)
L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905] = doc. 383
Sammlung Oskar Reinhardt = L. Stähelin, Sammlung Oskar Reinhardt am Römerholz, Winterthur

LE RADEAU DE LA MÉDUSE

L'ÉVÉNEMENT

Par une clause du Traité de Paris du 30 mai 1814, confirmée par une Convention du 20 novembre 1815, l'Angleterre rendait à la France ses possessions du Sénégal qu'elle occupait depuis 1809. En 1816, le gouvernement de la Restauration décida de former une expédition pour reprendre en main cette ancienne colonie. Elle envoyait donc à Saint-Louis du Sénégal un gouverneur, un détachement militaire et divers spécialistes que devait transporter une division navale formée à Rochefort; celle-ci était composée d'une flûte, *La Loire,* d'un brick, *L'Argus,* d'une corvette, *L'Echo* et d'une frégate, *La Méduse.* Cette dernière unité, dont le commandant était le chef de la division, était un fort beau navire tout neuf, sorti en 1810 des chantiers de Paimbeuf; amarré à Rochefort en juillet 1815, il avait été un moment prévu, avec *La Saale,* pour transporter aux Etats-Unis Napoléon et sa suite. Comme cette frégate était le navire le plus important de la division du Sénégal, son commandant était aussi le chef de celle-ci. Fut désigné pour cette fonction le capitaine de frégate Hugues Duroy de Chaumareys, un officier de marine de l'Ancien Régime, qui était le neveu du glorieux amiral d'Orvilliers, ce qui lui avait valu un traitement de faveur du gouvernement de la Restauration auquel le recommandait d'ailleurs sa conduite qui, au début de l'émigration, l'avait fait s'engager sous les drapeaux du comte d'Artois. Il avait, en effet, fait partie de la malheureuse expédition de Quiberon dont il était un des rares survivants, ayant pu échapper au massacre des prisonniers grâce à une complicité féminine. Sous l'Empire, il avait réussi à se faire rayer de la liste des émigrés et avait végété dans un médiocre emploi de fonctionnaire des Finances. Aussitôt le régime bourbonien rétabli, excipant de ses anciens états de services pour la royauté, il avait demandé sa réintégration dans les cadres de la marine et, inconscient de son incapacité après vingt-huit ans d'inactivité, il avait intrigué pour recevoir l'important commandement de la division du Sénégal. Dans la direction de cette petite flotte, il accumula les fautes aussi bien psychologiques que techniques, accablant de son arrogance d'ultra un équipage et un état-major frondeurs, restés en grande partie bonapartistes ou républicains. Il paralysa ceux de ses officiers qui ne partageaient pas ses opinions politiques et, lorsque des événements graves survinrent, il montra son caractère pusillanime, en abdiquant moralement son autorité de maître à bord entre les mains du lieutenant-colonel Julien-Désiré Schmaltz, nommé pour le roi commandant et administrateur du Sénégal, allant, en outre, jusqu'à écouter les conseils d'un certain Richefort, explorateur de l'expédition, qui se disait, non sans impudence, ancien officier de marine, et qui prétendait connaître mieux que personne les abords de Saint-Louis du Sénégal.

La division appareilla de Rochefort le 17 juin 1816. Le long des côtes d'Afrique, Chaumareys ne sut pas naviguer de conserve avec les autres unités de la division comme il lui était recommandé et, tandis que les commandants de celles-ci, plus experts que lui, savaient éviter l'obstacle redouté des bas-fonds d'Arguin au sud du Cap-Blanc, et malgré les signaux d'avertissement que lui faisait la corvette *L'Echo,* le 2 juillet à midi, il précipita *La Méduse* sur ce banc de sable. Il avait tout fait pour cela, s'en remettant aux conseils de Richefort, accumulant les erreurs de navigation, avec une négligence incroyable aux approches du danger, négligeant de faire des sondages fréquents. A partir du moment où la frégate fut échouée, le malheureux, comme frappé de stupeur, perdit complètement la tête. Les travaux de relèvement n'ayant donné aucun résultat, un conseil improvisé décida, sur la proposition de Schmaltz,

d'évacuer en catastrophe le navire, alors qu'il n'y avait aucune urgence. Les embarcations n'étant pas en assez grand nombre pour prendre à leur bord tout l'équipage et les passagers, on entreprit de fabriquer un radeau avec des éléments de la frégate démâtée. L'évacuation se fit dans le plus grand désordre, des soldats et des matelots en profitant pour s'enivrer et piller les bagages des passagers. Chaumareys laissa s'opérer dans la distribution des places sur les différentes embarcations une discrimination qui, des naufragés du radeau, faisait des parias. Six canots quittèrent le navire sur lequel restaient dix-sept naufragés qui avaient refusé de quitter l'épave. Chaumareys n'évita pas la faute suprême pour un commandant de navire naufragé, celle de ne pas quitter son bord le dernier.

Dans des conditions qui ne furent jamais bien éclaircies, l'amarre qui attachait le radeau à la file des canots fut larguée, et la tragique «machine» partit à la dérive le 5 juillet. Elle dériva pendant treize jours, jusqu'à ce que les derniers survivants fussent recueillis par *L'Argus* le 17 juillet. Ils n'étaient plus que quinze. Cent quarante-sept personnes, dont cent vingt soldats, une quinzaine de matelots et quelques passagers s'étaient entassés sur ce précaire assemblage de mâts et de planches de vingt mètres de long sur sept de large. Au départ, le radeau était tellement chargé que, selon la relation de Savigny sur ce point à peine croyable, les naufragés avaient de l'eau jusqu'à mi-cuisse aux bords et jusqu'aux mollets au centre légèrement surélevé, ce centre dont s'emparèrent aussitôt les «notables», chassant sur les bords les militaires et les matelots.

Ce qui se passa sur ce radeau, on ne le sait guère que par la relation qu'en firent le chirurgien en second de *La Méduse,* Henri Savigny, et l'ingénieur-géographe Alexandre Corréard, membre de l'expédition du Sénégal, relation fort sujette à caution, car ces deux personnages qui réussirent à survivre – on ne sait que trop à quel prix – s'y sont donné le beau rôle. Les vivres se réduisaient à cinq barriques de vin et un sac de biscuit. Objet de la compétition que l'on imagine, le vin provoqua l'ivresse. Victimes de mirages, ou perdant la raison, certains se suicidèrent. Aux morts naturelles, dues à la faim et aux souffrances, s'ajoutèrent des meurtres; des passagers furent jetés à l'eau par leurs camarades et parmi les victimes il y eut même une femme, une cantinière qui avait une cuisse cassée et qu'on envoya à la mer rejoindre le cadavre de son mari massacré. A deux reprises soldats et matelots se révoltèrent contre les «notables» qui réussirent à les vaincre; parmi ces derniers, il y avait Corréard et Savigny, un capitaine et un lieutenant d'infanterie, le maître charpentier de *La Méduse,* Lavillette, le timonier Thomas, l'aspirant Coudein à qui Chaumareys avait confié sottement le commandement du radeau, alors qu'il était blessé au pied. La faim tenaillant les survivants, malgré une arrivée providentielle de poissons volants, ils dévorèrent des cadavres, y découpant des lanières de chair qu'ils faisaient cuire au soleil.

Aux passagers des canots qui purent parvenir à la côte, il arriva diverses aventures moins graves et, traversant le désert, plus ou moins secourus par les Maures et les Noirs, ils finirent par atteindre le Sénégal, non sans laisser derrière eux quelques cadavres. Quant à l'épave, Reynaud, le second de *La Méduse,* ne parvint à la rejoindre que cinquante jours après l'évacuation; des douze passagers qui s'y étaient accrochés, Reynaud n'en trouva plus que trois. Certains avaient cherché à s'enfuir sur un radeau de fortune, qui avait sombré aussitôt; un autre, devenu fou, s'était embarqué dans une cage à poules; le dernier était mort de faim.

Le bilan de ce naufrage se traduisit par cent cinquante victimes sur les trois cent quatre-vingt seize passagers et membres de l'équipage qui avaient embarqué sur *La Méduse* à Rochefort et par la perte d'une des plus belles unités de la flotte royale.

Irrévocablement voué à une incroyable conduite d'échec, Chaumareys, à toutes ses fautes ajouta celle de ne pas profiter de la première occasion pour rentrer en France sur *L'Echo,* prétendant que son devoir le retenait au Sénégal, où il n'avait rien à faire, puisque Schmaltz, le gouverneur, une fois à terre était le seul responsable! Quand il se décida à revenir sur *La Loire,* le 27 décembre, sûr de lui-même, et confiant en son destin, ce naïf arrogant sollicita un congé et se vit mettre aux arrêts pour être traduit en conseil de guerre.

Le naufrage de *La Méduse* eut une portée politique considérable. Il mettait en évidence le scandale des «rentrants», ces émigrés incompétents, auxquels on confiait des postes de responsabilité dans l'armée ou la marine, tandis qu'on mettait en disponibilité des gradés éprouvés qui avaient eu le tort de servir sous l'Empire. Du Bouchage le comprit; Chaumareys fut condamné à trois ans de prison militaire, à la dégradation, à la perte de la Légion d'honneur et de cette croix de Saint-Louis que lui avait valu sa participation à l'expédition de Quiberon. Etant donné ce qu'avait été sa conduite, c'était de la part du Conseil de guerre faire preuve d'indulgence, mais l'opposition pouvait tout de même être satisfaite. Par ailleurs, Du Bouchage, ayant pris conscience de la situation créée par les officiers émigrés dans un corps où la technicité et l'expérience étaient aussi importantes que la Marine, revint à la politique de Jaucourt qui l'avait précédé; il opéra de nombreuses mises à pied et dans les promotions tint désormais plus compte de l'expérience que de l'appartenance politique.

L'événement survenait en pleine tension politique, tandis que le ministère de Richelieu, qui s'efforçait de maintenir la position des constitutionnels, était déchiré entre les oppositions des extrêmes, les ultras d'une part et les indépendants d'autre part, où se regroupaient les républicains, les bonapartistes, les orléanistes. L'opinion fut tenue en haleine par un ouvrage qu'écrivirent sur le naufrage le chirurgien Savigny et l'ingénieur Corréard. La première édition de cette *Relation* parut dès novembre 1817, et connut plusieurs éditions successives jusqu'en 1821 où parut une édition illustrée. Mais la première relation d'un témoin était parue peu de temps après les événements dans le *Journal des débats,* le 13 septembre 1816, et ce fut contre la volonté de son auteur, Savigny, le chirurgien en second de

la frégate. Celui-ci, sans que personne lui ait rien demandé – et d'ailleurs il n'avait aucun titre pour cela – avait rédigé sur *L'Echo* au cours du voyage de retour un rapport qu'il destinait au ministre Du Bouchage. Ce rapport fut détourné par un chef de division de la Marine qui le fit tenir à Decazes, ministre de la Police, qui était un «constitutionnel», donc un adversaire de l'ultra Du Bouchage. Decazes s'empressa de l'envoyer au *Journal des débats.* Lu dans ce quotidien, ce rapport est pathétique, mais rédigé en termes sobres et ne porte aucune accusation sur les responsables de la catastrophe. Il est donc intéressant de le comparer avec la *Relation* écrite sur un ton mélodramatique et qui, de l'événement, fait une large exploitation politique.

Cependant, le *Journal des débats* ne publia pas la totalité de ce rapport. J'ai retrouvé une copie intégrale du document original et j'ai pu constater que de larges passages sont restés inédits. Si je m'y suis intéressé, c'est parce qu'il n'est pas impossible que cette copie, réalisée sans rature de la fine écriture d'un greffier, ait été dans les mains de Géricault. Je l'ai retrouvée, en effet, dans l'atelier de Paul Huet avant la dispersion de celui-ci. Que faisait-il donc là et quel intérêt pouvait attribuer ce paysagiste à ce drame dont son art était si éloigné? N'oublions pas l'origine des œuvres d'Auguste qui se sont trouvées longtemps dans l'atelier de Paul Huet: elles sont venues à Paul Huet par legs de Delacroix. Par cette voie, ce manuscrit n'est-il pas arrivé à Paul Huet qui posséda aussi des dessins de Géricault et un moulage de son cheval anatomique?

Le *Journal des débats* gardait donc le ton objectif d'un rapport. La *Relation* était un pamphlet. Sans doute est-ce Corréard qui attisa le feu. Débarqué de *La Loire* le 28 décembre 1816, il avait demandé un secours à Du Bouchage. Celui-ci paya cher l'aumône de 250 francs qu'il lui accorda comme aux sous-lieutenants du bataillon du Sénégal. Corréard s'aboucha avec Savigny qui venait de démissionner; les deux compères «mirent en commun leurs souvenirs et leurs rancœurs» dit Georges Bordonove[1], et plutôt qu'une «relation», écrivirent une sorte de mélodrame, mettant franchement en cause l'impéritie de Chaumareys.

Le *Mercure de France* lui fit de la publicité, en publiant sur l'ouvrage une chronique enthousiaste, et l'un de ses directeurs, Jay, lança une souscription en faveur des naufragés. C'est la banque Perrégaux-Laffitte qui recueillait les fonds, Jacques Laffitte était un des leaders de l'opposition libérale. Dans la liste des souscripteurs cependant, tous les partis se rencontrèrent. Citons-en quelques-uns parmi les plus notoires:[2]

J.B. Jay	30 frs
Laffitte	500 frs
Benjamin Constant	20 frs
Lacretelle, de l'Académie Française	10 frs
Auguste	5 frs
Redouté, peintre d'histoire naturelle	10 frs
S.A.S. le duc d'Orléans	200 frs
S.A.R. le duc de Berry	500 frs
Les employés de bureau de MM. Perrégaux-Laffitte	110 frs
Le duc de La Rochefoucauld-Liancourt pair de France	100 frs
Lami, peintre en miniature	5 frs
Casimir Delavigne	5 frs
Savigny pour la Société Colon.	25 frs
Le baron de Staël, le duc de Broglie, Schleyel	100 frs
Mme la maréchale duchesse de Raguse	100 frs
Le général Rapp	70 frs
Delacroix	20 frs
Bellanger	25 frs
François Delessert	200 frs
Alexandre Delessert	100 frs
Anciens élèves du collège Sainte-Barbe[3]	300 frs
Pancoucke imprimeur libraire	20 frs
Rothschild	250 frs
Didot l'Aîné, Imprimeur	30 frs
Le général Lafayette	40 frs
Biennais, orfèvre	40 frs
Mesdames Veuves Gourgaud	5 frs
Esquiol *(sic),* médecin à la Salpêtrière	10 frs
Princesse de Wagram	50 frs
Comtesse Demidoff	100 frs
Une famille anglaise	20 frs
Le baron Monnier *(pour Mounier),* intendant des bâtiments	50 frs
Pissot Trésorier de la loge des commandeurs du Mont-Thabor. Orient de Paris	25 frs
La loge maçonnique des arts et de l'amitié de l'Orient de Louviers	100 frs
Corréard	5 frs
Talma, soc. des Français *(sic)*	20 frs
Brack ex officier des ex-lanciers de l'ex-garde	5 frs

La diversité des souscripteurs prouve que tous les secteurs de l'opinion étaient touchés. Plusieurs artistes y figurent, dont des amis de Géricault: Delacroix, Auguste. On y remarquera la présence du docteur Esquirol, médecin des fous, maître du docteur Georget qui connut l'auteur du *Radeau de la Méduse.* Quant à Géricault, il est curieux que son nom n'y figure pas.

[1] G. Bordonove, *Le Naufrage de la Méduse,* Paris, 1973, p. 281.

[2] Cette liste est publiée par Corréard et Savigny, *Naufrage de la frégate La Méduse,* p. 448, Paris, 1821, 5e édition mais figurait déjà dans les 3e et 4e éditions.

[3] Un peu plus loin est mentionnée une deuxième donation de 403 fr.

L'ENTREPRISE DU RADEAU

Si l'on suit la chronologie proposée par Clément, qu'inspire Montfort, Géricault aurait travaillé au *Radeau de la Méduse* pendant les deux années 1818 et 1819. En effet, dit Clément, «Géricault employa le printemps et l'été de 1818 à compléter ses informations et ses études», ce qui supposerait qu'il avait commencé son enquête au début de l'année. Il avait loué un atelier au faubourg du Roule où, se trouvant proche de l'hôpital Beaujon, il se faisait fournir par les internes et les infirmiers des cadavres et des membres coupés pour faire des études anatomiques: «Pendant quelques mois son atelier fut une manière de morgue; il y garda, assure-t-on, des cadavres jusqu'à ce qu'ils fussent à moitié décomposés (...). Vers le commencement de l'hiver, au mois de novembre, me semble-t-il, Géricault ayant entièrement terminé ses esquisses et ses études préparatoires et même déjà tracé au carreau sa composition sur la grande toile, se retira dans son nouvel atelier du faubourg du Roule, où il resta tout le temps que dura l'exécution de son tableau dans une solitude presque absolue (...). Il ne quitta pour ainsi dire sa retraite qu'une fois pour faire une rapide excursion au Havre, afin d'y étudier le ciel de son tableau. C'est cette extrême assiduité et sa rare facilité de travail qui expliquent ce fait presque incroyable, qu'il ait pu terminer dans l'espace de sept ou huit mois au plus cet immense travail (...). Vers le mois de juillet on transporta la toile au foyer du Théâtre-Italien (salle Favart) où se faisait exceptionnellement l'exposition de cette année.»[1]

Clément se trompe, l'exposition n'eut pas lieu salle Favart, mais au Louvre, comme à l'accoutumée et ouvrit le 25 août. Le Théâtre Italien put servir d'entrepôt provisoire pour les très grands tableaux et c'est là que Géricault, s'apercevant du vide de la composition dans l'angle inférieur droit, y ajouta le cadavre dont le haut du corps plonge dans l'eau. Il y a dans le récit de Montfort reproduit par Clément une autre anomalie. Il dit que Géricault au cours de l'exécution de son tableau alla voir les tableaux de David, *les Sabines* et le *Léonidas*[2]. Cela demande quelques explications. C'est seulement le 26 janvier 1820, qu'à la suite de longs pourparlers, le comte de Forbin acheta à David, pour le roi, ces deux tableaux par l'intermédiaire de M. Delahaye[3]. Ils n'ont donc pu être exposés au Luxembourg avant 1820. Jusque-là, ils se trouvaient dans l'atelier de David dans l'ancienne église du collège de Cluny[4]. Cependant, Géricault a pu se faire ouvrir l'atelier qui devait être accessible sur demande, puisque en août ou septembre 1819 un groupe des anciens élèves de David y organisèrent une manifestation et ornèrent *Le Léonidas* de palmes et de couronnes[5].

La découverte du relevé de comptes envoyé à Géricault par Rey, marchand de fournitures pour peintres et restauration de tableaux, a apporté en ce qui concerne l'exécution du *Radeau de la Méduse* des éclaircissements (t. I, doc. 210). La toile est mentionnée le 24 février 1818 comme ayant été livrée avec son châssis en bois de chevron sans colle. L'artiste a donc dû, avant toute chose, procéder à l'encollage. Le 28 juin, il est écrit (t. I, doc. 210) que Rey est venu avec quatre hommes «detendre Retendre et Rassemblé Le chassis» *(sic)*.

L'artiste avait-il commencé à peindre? Il ne semble pas, puisque c'est seulement le 17 janvier 1819 que nous le voyons louer un mannequin d'homme, rendu le 6 août 1820, donc après l'achèvement du *Radeau*. A quoi a servi ce mannequin puisque nous savons que le peintre faisait poser des modèles vivants, dont certains, nous le verrons, sont identifiables? Il faut croire que ces modèles n'ont pas posé tout le temps de l'exécution et qu'ils ont été «relayés» par le mannequin portant leur vêtement, quand les figures étaient habillées ou semi-habillées, ce qui est le cas pour sept d'entre elles.

Un problème se pose pour les six squelettes de cuivre loués pour 72 francs et un autre de 20 pouces (1 m 08), pour 15 francs, livrés avec un ébauchoir et de la cire à modeler. Ils sont indiqués sans date au *verso* de la deuxième feuille du document, la dernière ligne du *recto,* concernant des couleurs, correspondant au 1er septembre 1819. Si ces «squelettes» avaient été facturés à une époque antérieure, on penserait aussitôt à ces petites sculptures, modèles au moyen desquels, selon les dires de Montfort, l'artiste avait essayé les compositions de son *Radeau*. Mais si l'on en croit l'emplacement de la mention sur le relevé, le tableau aurait été alors terminé. Cependant, on peut se demander si ce relevé a toujours été fait au jour le jour, puisque au *verso* il porte au 20 septembre la facturation de diverses opérations; transport du tableau depuis le faubourg du Roule jusqu'au Théâtre Italien, puis transport de ce lieu au Salon et enfin vernissage au Salon. Or, le Salon s'est ouvert le 25 août. Ce n'est donc qu'un mois après ces divers travaux que Rey les a inscrits sur son relevé; sans doute ne faisait-il pas de factures, mais portait-il au fur et à mesure sur un relevé les dettes de son client, avec plus ou moins de retard pour les dates. La location du matériel pour constituer les maquettes de cire pourrait avoir eu lieu avant le moment que lui assignerait sa place sur le relevé, mais, pour qu'ils aient pu servir pour le *Radeau,* il faudrait que c'ait été plusieurs mois avant, et l'admettre serait trop solliciter les faits. Sans doute s'agit-il d'un projet abandonné qui concernait peut-être de la sculpture. Dès le 11 septembre, Géricault était à Féricy où il tomba malade (t. I, doc. 157), ce qui a pu bouleverser ses projets, par la suite tout à fait modifiés d'ailleurs, lorsque le contrat avec Bullock pour exposer le *Radeau* à l'Egyptian Hall l'amènera à Londres l'année suivante.

Faut-il penser que Géricault a travaillé toute l'année 1818 et le premier semestre de 1819 au *Radeau de la Méduse?* Ce long délai paraît peu compatible avec la tension fiévreuse qu'il a manifestée dans la conception et l'exécution de cette œuvre. L'année 1818 est d'ailleurs fort occupée par des entreprises lithographiques, des tableaux et des recherches dont témoignent des dessins, et il est peu raisonnable d'y ajouter tout le poids du *Radeau*. Enfin, il ne faut pas oublier que cette année-là, en raison des difficultés familiales que l'artiste rencontra, n'était guère favorable à la concentration de ses forces que réclamait une telle entreprise. La

Fig. 1. Identification des personnages du *Radeau de la Méduse* sur la gravure au trait de Normand (1819)

Cat. 1923 *Le Radeau de la Méduse*
Huile sur toile, h. 4,910; l. 7,160
Musée du Louvre, Paris (RF 4884)

grossesse d'Alexandrine, suivie de la naissance de son fils Hippolyte le 21 août a fait découvrir son amour quasi incestueux avec sa tante Caruel, et cet événement amena une séparation déchirante qui dut provoquer une perturbation profonde en cette âme sensible.

On ne peut nier que la conception du *Radeau* remonte à 1818, puisque la toile en fut livrée au plus tard en février, mais je pense qu'après les recherches de la composition, l'entreprise elle-même fut plus tardive. On imagine très bien l'amant meurtri se jetant à corps perdu dans la réalisation de cette œuvre colossale qu'il a menée à bien avec une sorte de frénésie et dans une telle tension nerveuse que, après la tâche accomplie, sa santé mentale s'en soit trouvée un moment ébranlée. Son âme déchirée, hantée par la mort, le pousse alors à cette enquête effroyable dans les hôpitaux, les amphithéâtres d'anatomie et jusque dans son atelier, où il transporte des membres provenant de corps disséqués, des têtes de suppliciés, qui répandaient des relents de putréfaction. Enquête inutile, puisque, de tout cet effort, nous le verrons, il ne restera rien dans l'œuvre définitive. En effet, ce qu'il pensait être une recherche réaliste n'était autre qu'un moyen d'opérer en soi une *catharsis,* une sorte de purgation de cette pulsion de mort qui poignait son âme, après le drame de la rupture avec Alexandrine.

Sans aller jusqu'à invoquer la théorie de l'art-thérapie du docteur Dracoulides, que Géricault se soit vaincu lui-même, la meilleure preuve, c'est qu'après avoir longtemps hésité entre les épisodes divers, il se prononça finalement pour celui de l'espérance.

ÉLABORATION D'UN CHEF-D'ŒUVRE

En l'absence de quelque carnet de croquis qui, comme pour le *Cuirassier blessé,* nous aurait livré une séquence intacte, il est difficile de reconstituer la chronologie des divers épisodes de la tragédie du *Radeau de la Méduse,* envisagés successivement par Géricault pour son tableau.

Il subsiste bien quinze feuilles qui portent au recto et au verso des études pour *La Méduse* et qui pourraient provenir d'un ou plusieurs carnets. Malheureusement, ces feuilles ont été non seulement arrachées mais coupaillées, de telle sorte qu'on ne peut guère s'orienter d'après les formats pour reconstituer des fragments de carnets. Une tradition veut que certains dessins apparus il y a une dizaine d'années à Londres proviennent d'un carnet cassé. S'il en est ainsi les dessins cat. 2028 (qui porte des études pour Lannes, t. V, cat. 1539), cat. 2039 et 1997, 2030, 2031, 2032, 2041), auraient fait partie d'un ensemble, et il est remarquable que, sauf peut-être le cat. 2041, ces croquis concernent des projets antérieurs au projet définitif. Des analogies de dimensions invitent à considérer que les cat. 1997/2039 et les cat. 1959/1559 peuvent avoir été groupés, de même que les cat. 2012/1996, 2002/1580, 2030/2036 et certainement pour les cat. 1964/1981, les cat. 1966/1987, sur lesquels on voit deux nus écorchés relevés de gouache, qui sont évidemment contemporains.

En raison de son indigence même, j'ai tendance à croire que le premier épisode retenu par Géricault dont il reste des témoins est le *Sauvetage.* Néanmoins, nous examinerons par priorité les études réalisées qui reflètent le plus directement la lecture de la *Relation* de Savigny et Corréard et qui, pour la plupart d'ailleurs, se rapportent au thème de la révolte ou mutinerie des soldats et des matelots.

Afin d'orienter le lecteur, nous avons indiqué en lettres de A à T les figures du tableau du Salon d'après la lithographie de Normand (fig. 1) datant de 1819, et nous pourrons ainsi signaler leur apparition et leur transformation aboutissant à la composition définitive.

L'un des épisodes qu'a traités Géricault se situerait tout au début du récit: c'est le moment où les amarres qui reliaient le radeau à la file des canots furent rompues. Selon Ernest Chesneau qui écrivait en 1862[1], il y avait dans la collection Marcille un dessin «qui représentait le moment où d'un coup de hache le radeau était violemment détaché des canots». Ce dessin est aujourd'hui perdu[2] ainsi qu'un croquis pour le sauvetage qui était dans la même collection, dont il reste au moins un souvenir.

L'idée de naufrage hantant l'artiste, il a une fois jeté au crayon un dessin d'un canot submergé – ou bien *La Méduse* – s'enfonçant par la poupe (cat. 1924), dessin qui se superpose à un croquis où l'on voit les naufragés du radeau et le mât de celui-ci, première pensée du projet définitif.

Le dessin le plus révélateur, c'est celui de la grande composition à la plume du Stedelijk Museum d'Amsterdam (cat. 1925) esquissé dans un croquis du Musée de Rouen (cat. 1927) et ensuite repris, simplifié, dans une aquarelle gouachée du Fogg Art Museum à Cambridge

[1] Clément, *op. cit.,* pp. 129-144.

[2] *Ibid.,* p. 142.

[3] Cf. Daniel et Guy Wildenstein, *Louis David,* Paris, 1973, n° 1867.

[4] Emplacement à l'angle de l'actuelle place de la Sorbonne et de la rue Victor-Cousin.

[5] Cf. Daniel et Guy Wildenstein, *op. cit.,* n° 1853.

Cat. 1928 *La Mutinerie*
Mine de plomb, lavis d'encre brune,
aquarelle, rehauts de craie et de gouache blanche, sur papier beige
h. 0,400; l. 0,510
Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.) (Acc. n° 1943.824)

(cat. 1928). Ce dessin dont le thème général est la mutinerie des soldats et des matelots est une synthèse des différents épisodes que la *Relation* situe à des moments divers des treize jours que dura l'occupation du radeau.

La composition générale traduit bien l'accumulation de corps sur cet «étroit théâtre», où ils se pressaient les uns sur les autres. On distingue bien comment sous l'effet des lames, ils étaient «roulés par les flots de l'arrière à l'avant et de l'avant à l'arrière, quelquefois précipités en arrière»[3]. Lisons encore la *Relation* dont ce dessin est l'illustration la plus vivante: «Des montagnes d'eau nous couvraient à chaque instant. [...] Les hommes par la violence de la mer passaient rapidement de l'arrière à l'avant! Nous fûmes obligés de nous serrer au centre, partie la plus solide du radeau; ceux qui ne purent le gagner périrent presque tous. [...] Au centre, le rapprochement était tel que quelques infortunés furent étouffés par le poids de leurs camarades qui tombaient sur eux à chaque instant.»[4]

Auparavant, Savigny et Corréard nous disent qu'après avoir embarqué sur le radeau, certains naufragés «se faisaient leurs adieux en implorant la protection du ciel et adressant de ferventes prières à Dieu»[5]. Un de ces personnages qui implore le ciel les mains jointes en tendant des bras dressés dans un geste de prière, se trouve tout à fait à l'avant du radeau sur le dessin d'Amsterdam. Sur la droite, on voit un homme, comme fou, qui brandit une hache. C'est un épisode de la première révolte des matelots, quand, après qu'ils se furent enivrés, ils formèrent le dessein de le détruire: «Un d'eux s'avança sur les bords du radeau avec une hache d'abordage et commença à frapper sur les liens... Nous avançâmes sur le derrière pour retenir ces insensés. Celui qui était armé de la hache, dont même il menaça un officier, fut la première victime. Un coup de sabre termina son existence.»[6] L'officier brandissant le sabre est près de lui sur le dessin.

Un peu plus loin à droite, un autre homme brandissant une hache se précipite dans les flots. Le voici dans la *Relation:* «Le domestique d'un officier de troupes *(sic)* était de ce complot; c'était un Italien sortant de l'artillerie légère de l'ex-roi de son pays; lorsqu'il s'aperçut que le complot était découvert, il s'arma de la dernière hache d'abordage qu'il y avait sur le radeau, il fit ensuite retraite sur l'avant, s'enveloppa dans une draperie qu'il portait croisée sur sa poitrine et de son propre mouvement se précipita dans la mer.»[7] Dans le dessin, il est bien enveloppé dans une draperie, comme il est dit dans la *Relation*. Clément mentionne deux dessins de la collection Camille Marcille, puis Heymann, qui doivent se référer à cet épisode: «n° 133, Homme tenant une hache, n° 134, Quatre croquis représentant un homme tenant une hache». Ce dernier, alors dans la collection Pierre Dubaut, a été exposé à Winterthur en 1953 sous le n° 179, et chez Aubry en 1964 sous le n° 78 (cat. 1926).

Au centre du radeau, un naufragé ayant à la main un sabre brisé se retient au mât en l'entourant du bras gauche. C'est un des acteurs de la lutte qui suivit le complot. «Le premier signal du combat fut donné par un Espagnol qui, placé derrière le mât, l'embrassant étroitement d'une main, faisait dessus une croix, invoquait le nom de Dieu et de l'autre main tenait un couteau.»[8] Géricault a retenu le geste qui centre bien la composition, mais il en a modifié la signification, car ce personnage, qui porte des épaulettes, n'est pas un homme de troupe révolté, mais un officier attaqué.

Identifiable encore sur la gauche, une femme assise, appuyée à une barrique, qu'un homme contemple, tandis qu'il tient embrassé un enfant. Cette femme n'est autre que la cantinière, la seule femme embarquée sur le radeau, qui, deux fois jetée à l'eau, fut deux fois repêchée pour être finalement sacrifiée. A cet épisode, Géricault a consacré trois dessins de détail (cat. 1929-1931). Du cat. 1931, il existe une copie au Musée de Besançon (cat. 1932). Il vaut donc la peine de s'y attarder un peu, car c'est un drame sur lequel Savigny et Corréard ont prodigué de larmoyants propos pour émouvoir leurs lecteurs. Jetée à la mer ainsi que son mari, la cantinière fut repêchée par Corréard, tandis que Lavillette, le maître charpentier, sauvait son mari. «Nous assîmes ces deux infortunés sur des corps morts en les adossant à une barrique [...]. Ces deux époux, qui s'étaient vus tout à l'heure criblés de coups de sabre et de baïonnette et précipités au même instant dans les flots d'une mer agitée, en croyaient à peine leurs sens en se retrouvant dans les bras l'un de l'autre.»[9] Quelques jours plus tard: «Dans cette mêlée, l'infortunée cantinière fut une seconde fois jetée à la mer. On s'en aperçut, et M. Coudin *(sic)* aidé de quelques ouvriers l'en retira pour prolonger de quelques instants ses tourments et son existence.»[10] Ce ne fut en effet que pour peu de temps, car lorsque les naufragés ne furent plus que vingt-sept et que les «notables» décidèrent de réduire leur nombre pour économiser les derniers vivres, c'est-à-dire les ultimes litres de vin, «après un conseil présidé par le plus affreux désespoir»[11], il fut décidé qu'on jetterait à la mer tous ceux qui, gravement blessés, ne pouvaient espérer survivre. «Ce moyen, quelque répugnant, quelqu'horrible qu'il nous parût à nous-mêmes, procurait aux survivants six jours de vin à deux quarts par jour [...]. Trois matelots et un soldat se chargèrent de cette cruelle exécution, nous détournâmes les yeux et nous versâmes des larmes de sang sur le sort de ces infortunés. Parmi eux étaient la misérable cantinière et son mari. Tous deux avaient été gravement blessés dans les différents combats [...]. Tout annonçait leur fin prochaine. Nous avons besoin de croire qu'en précipitant le terme de leur maux, notre cruelle résolution n'a raccourci que de quelques instants la mesure de leur existence.» Les bons apôtres! Quel cynisme! Et voici qu'ils font du sentiment: «Cette femme, cette Française à qui des militaires donnaient la mer pour tombeau s'était associée pendant vingt ans aux glorieuses fatigues de nos armées»!, etc.[12]

On remarquera que, dans le récit de Savigny et Corréard, il n'est nullement question que la cantinière et son mari aient eu avec eux un enfant et, tant dans les études de détail (cat. 1929-1931) que dans la composition d'Amsterdam, Géricault pour corser le récit en a placé un dans les bras du mari. En réalité, cet enfant, il l'a emprunté à un autre épisode de la *Relation:* «Il se reposait [l'enseigne Coudein]

sur une barrique, tenant dans ses bras un jeune marin de douze ans auquel il était attaché.»[13] Cet amalgame entre deux épisodes différents de la *Relation* suffirait à montrer que Géricault ne se croyait pas tenu à respecter l'exactitude du récit des deux compères. En tout cas, cet épisode, qu'il a corsé par la présence de l'enfant, l'a beaucoup intéressé[14]. Il n'y a pas moins de deux dessins à la plume (cat. 1930, 1931) et un à la mine de plomb (cat. 1929) qui le retracent. Dans les cat. 1925, 1930 et 1931, l'enfant, qui a la somatique d'un Hercule, est nu; dans le cat. 1929 c'est un garçonnet, et il est habillé. C'est encore la cantinière, dont on trouve le buste dénudé au cat. 1933, tandis que la tête de l'homme et de la femme apparaissent dans un calque de Colin quelque peu composite (t. IV, cat. 1388). Et c'est peut-être encore ce groupe que, dans une pose différente, on voit au cat. 1934[15].

Voici un autre exemple des libertés prises par Géricault avec le texte de la *Relation:*

«Au milieu de ces horreurs une scène attendrissante de piété filiale vint nous arracher des larmes; deux jeunes gens relèvent et reconnaissent leur père dans un infortuné sans connaissance étendu sous les pieds des hommes; ils le crurent d'abord privé de la vie et leur désespoir se signala par les regrets les plus touchans. On s'aperçut néanmoins que ce corps presqu'inanimé respirait encore; on lui prodigua tous les secours qui étaient en notre pouvoir. Il revint peu à peu et fut rendu à la vue et aux vœux de ses fils qui le tenaient étroitement embrassé.»[16] Sans doute faut-il voir un écho de cet épisode dans un dessin de Géricault qui ne nous est plus connu que par une copie qu'en a faite Montfort (cat. 1935) et qui se trouve dans ses cartons au Louvre. On y voit un jeune homme tendant le bras en signe d'appel et soutenant le corps inanimé d'un homme plus âgé. C'est probablement ce dessin, directement inspiré de la *Relation,* qui est à l'origine du groupe du père pleurant son fils qui sera un des éléments les plus importants de la composition définitive. Géricault a simplement inversé les rôles du père et du fils, pensant rendre ainsi l'épisode plus pathétique.

Les scènes de naufragés, tombés ou jetés à l'eau et repêchés par des camarades, sont fréquentes dans la *Relation.* Elles ont inspiré deux beaux dessins à la mine de plomb: le cat. 1936 (qui fut probablement précédé par l'étude cat. 1937) et le cat. 1938. Celui-ci a fait l'objet d'un calque par Alexandre Colin (cat. 1938 A) qui nous laisse voir des éléments qui ne sont plus sensibles aujourd'hui sur l'original. Je trouve encore un dessin des jambes de cette figure, cette fois à la plume (qu'il est impossible de photographier en raison du coin collé), au verso d'un croquis à la plume d'un cavalier persan (cat. 1939).

L'une des scènes les plus fidèlement empruntées au récit est illustrée par le dessin (cat. 1940) que Lorenz Eitner, suivant en cela Clément, a pris à tort pour une scène de cannibalisme[17]. On voit dans la nuit, sur le radeau chargé de corps, tous figurés nus, qui s'agitent et se contorsionnent, l'un d'eux, à genoux, mordre le bras d'un de ses camarades. Ce n'est pas pour le manger, mais l'attaquer. Dans une seconde révolte, qui eut lieu la nuit, racontent Savigny et Corréard: «Ceux de nos adversaires qui n'avaient point d'armes cherchaient à nous déchirer à belles dents, plusieurs de nous furent cruellement mordus, M. Savigny le fut lui-même aux jambes et à l'épaule.»[18] Je propose d'appeler ce dessin: *la Nuit tragique.*

Les scènes de cannibalisme se sont passées d'une façon toute différente. Les naufragés n'ont pas mordu à même les cadavres. Ils ont découpé dans certains de ceux-ci des tranches de viande. Ils en ont fait cuire, tant qu'ils ont pu faire du feu, ensuite ils ont fait sécher au soleil des lanières de cette «viande sacrilège»[19] comme l'écrit Savigny, en les attachant aux cordages, épisodes que Géricault n'a pas abordés.

Ceux-ci sont à peu près les seuls détails du récit de Savigny et Corréard pour lesquels on peut retrouver des allusions précises dans les recherches de Géricault. Notons encore que celui-ci, dans le projet définitif, comme dans celui de la délivrance, n'a pas négligé de figurer la tente que les naufragés avant leur sauvetage avaient disposée sur le radeau au moyen du grand cacatois pour se protéger des ardeurs du soleil. Elle apparaît sur plusieurs dessins. Mais, comme elle eût gêné l'artiste par l'importance qu'elle eût prise dans la composition, il l'a réduite à une sorte de loque pendant au mât.

La conception de la *Mutinerie* (cat. 1925) est géniale. Cette agglomération de corps en grappe eût formé une magnifique composition dans laquelle Lorenz Eitner[20] a perçu une réminiscence de la *Chute des damnés* de Michel-Ange, vue à travers la *Chute des damnés* de Rubens dont Géricault a fait un dessin (cat. 1941), lithographié par Devéria (cat. 1941 A), d'après une gravure de Jonas Suyderhoef; partant de cette copie dessinée, le peintre semble avoir utilisé ou imaginé d'autres attitudes de damnés (cat. 1942-1944). Il y a dû y avoir d'autres feuilles, car on trouve d'autres attitudes dans un dessin de Delacroix (cat. 1944 A)[21], qui est certainement copié d'après Géricault, comme le prouve le corps de femme à gauche qui se retrouve dans le cat. 1944.

Il est certain que si Géricault avait proposé au public cette composition telle qu'il l'avait conçue, il eût atteint le comble de l'horreur; dans la version définitive, celle de l'espérance, l'horrible est singulièrement atténué. Mais Géricault ne réagit pas en romantique, la *Mutinerie* (cat. 1925) était pour lui trop chargée d'épisodes dramatiques; il l'élimine donc, après l'avoir en quelque sorte «testée». Si elle avait été choisie, sans doute n'eût-elle pas été acceptée au Salon. Cette composition eût été vraiment michélangelesque; elle rappelle d'une façon étonnante le bas de la fresque du *Jugement dernier* de la Sixtine où se voit la barque de Charon.

Cependant, Géricault abandonnera non seulement cette composition superbe, mais la plupart des attitudes et des groupes dont elle est formée. Les seuls éléments, plus ou moins transformés, qui subsisteront dans le tableau définitif sont l'homme en prière (I), l'homme qui se tient la tête à deux mains derrière l'officier auprès du mât (E), sous le mât le cadavre à plat ventre (G), le cadavre couché sur le dos qui, cependant, ne flotte pas encore dans l'eau

(O). Remarquons que dans cette version du *Radeau,* Géricault n'a pas encore donné aux personnages la nudité héroïque; sauf ceux qui, vivants ou morts, roulent dans l'eau, la plupart portent des costumes militaires, certains officiers étant coiffés du bicorne.

Quant à la scène dite de la révolte, connue seulement par une lithographie où elle est qualifiée d'esquisse (cat. 1945), ce qui a fait croire erronément à un tableau à l'huile, elle n'est certainement qu'une étude de détail d'un épisode dont il n'y a pas d'autre exemple[22].

Dans un dessin à la plume (cat. 1946), deux croquis sont peut-être les deux premières idées pour la *Méduse* illustrant le thème de la délivrance et celui de l'espérance. Après avoir fait ce croquis, l'artiste, en effet, opta un moment pour la scène de la délivrance; le croquis de la scène de l'espérance est d'ailleurs tout à fait conventionnel et sans invention: il n'en restera rien dans la version de ce thème quand il sera choisi définitivement.

Pour la scène de la délivrance, Géricault l'avait d'abord conçue sur le croquis (cat. 1946), en montrant les naufragés s'embarquant sur un canot. Il développe cette idée dans trois croquis à la plume (cat. 1947-1949); dans l'un, les naufragés sont vus de face derrière le canot (cat. 1947); dans le cat. 1948 ils sont de dos, le canot étant au second plan. Ce dernier croquis rappelle à Lorenz Eitner[23] le carton de Michel-Ange pour la bataille de Cascina. Il est certain que dans toutes les études faites pour le *Radeau,* où les corps sont nus, on sent latent le souvenir de Michel-Ange comme une hantise. (On pourrait penser que le cat. 1950 est un croquis pour le même épisode, mais il ne me semble pas être de notre artiste). Dans le cat. 1949, ils sont également vus de face, le canot étant à droite au lieu d'être à gauche. Je ne crois pas – comme Lorenz Eitner – que Géricault, en concevant cette scène de l'embarquement dans les canots, puisse s'être inspiré d'un tableau que Gros était en train de peindre pour le même salon où allait être exposée la *Méduse,* l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême à Paulhac.* La scène est conçue d'une façon tout à fait différente. La duchesse et sa suite sont à quai et l'on voit seulement au bord de la toile la poupe du canot où elle va poser le pied.

L'embarquement des naufragés dans les canots de sauvetage avait l'inconvénient de ne pas montrer le fameux radeau et de ne pas mettre suffisamment en valeur les souffrances des survivants. Géricault a donc abandonné cet épisode pour montrer le radeau où les naufragés font des gestes d'appel vers le canot, au moment où celui-ci va aborder. Il existe pour cette version plusieurs croquis de recherche. De la composition d'ensemble témoigne un dessin autrefois dans la collection Marcille, mais qui est heureusement connu par un fac-similé (cat. 1951) et un calque (cat. 1951 A). Dans un second temps, représenté par un lavis du Musée de Rouen (cat. 1952), l'artiste a simplifié la composition en faisant disparaître le canot et en réduisant le nombre de naufragés sur le radeau. Un dessin de détails montre des recherches pour un des personnages debout au pied du mât. L'un de ces croquis représente le profil de Savigny (cat. 1953). Cette composition conçue en frise est fort banale; les corps, nus ou habillés, s'entassent plutôt qu'ils ne se groupent, mais sans former cette masse oppressante et hallucinante de la *Mutinerie* (cat. 1925).

Il existe de cette composition un tableau (cat. 1954) que Clément a catalogué (peinture n° 101) et qui était resté inédit jusqu'à ce que le docteur Buisson l'ait publié en 1960 dans l'*Art de Basse-Normandie.* Il n'est pas, au premier abord, d'œuvre au pedigree plus favorable, puisqu'elle est restée dans la famille de l'artiste, où l'avait cataloguée Clément, jusqu'à une époque récente. Et pourtant je ne considère pas qu'elle soit de la main de Géricault. Qu'il y ait eu des œuvres autres qu'autographes dans la famille de Géricault, nous en avons eu la preuve par un autre *Radeau de la Méduse,* disparu lors de la dernière guerre et qui ne pouvait pas être original, puisqu'il comportait la figure de droite ajoutée au dernier moment[25]. Avant que Philippe Grunchec n'eût repris le cat. 1954 comme œuvre autographe, j'avais eu l'occasion de l'examiner longuement. Les expressions sont outrées, caricaturales, les nus sont mal dessinés, le modelé est flasque, certaines figures sont franchement grotesques et dignes de ces lithographies populaires que Géricault lui-même appelait les images à deux sous, comme celle du Nègre en prière, à l'extrême droite. Le cadavre nu du naufragé, vu sens dessus dessous à droite est littéralement grenouillard; l'exécution est sèche et dure, appliquée, ce qui est absurde pour une esquisse; la mer y est rigide comme dans un tableau de Gudin.

On ne peut être que sévère pour cette peinture[26], quand on la compare aux deux seules esquisses conservées du *Radeau* qui sont au Louvre (cat. 1962, 1970). Ces dernières sont vraiment traitées en ébauche, d'un pinceau qui ne s'attarde pas au détail, mais qui va à la découverte procédant de proche en proche, dans une véritable quête de la forme; la mer y est fluide, la musculature des nus, sommairement modelée, est énergique; la comparaison des mains est édifiante; elles sont correctement dessinées et expressives dans les deux esquisses du Louvre, mais molles, sans caractère et mal attachées aux bras dans le tableau du *Sauvetage.*

Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi ce tableau qui est bien une recherche pour une version du *Radeau de la Méduse,* n'est pas de la main de Géricault. Le responsable doit en être un élève travaillant dans l'atelier à ce moment-là. Nous le verrons, Géricault avait autour de lui quand il peignit *La Méduse* tout un groupe de peintres qui jouaient auprès de lui le rôle de disciples, mais aussi parfois d'auxiliaires. Nous savons par Montfort qu'il avait commencé une peinture d'assez grand format sur la composition de la version définitive – celle de l'Espérance – pour juger de l'effet d'ensemble, et qu'après en avoir fait deux ou trois figures, craignant «d'épuiser sa verve»[27], dit-il à Montfort, il l'avait abandonnée. Il n'était pas en effet dans les habitudes de Géricault de pousser jusqu'à l'achèvement les esquisses qu'il faisait en vue de ses tableaux. Les deux esquisses du Louvre pour le *Radeau* ne sont pas terminées, l'une d'elles en est même encore en grande partie restée au

stade du dessin. Quant aux études pour le *Derby,* deux de celles du Louvre étaient inachevées et ont été terminées par d'autres mains après la mort du maître; celle de Bayonne est heureusement restée à demi peinte dans l'état où l'avait laissée son auteur. C'est un précieux témoin de sa façon de procéder[28].

Dans ces esquisses, toutes les parties d'ombre sont traitées très légèrement par des jus grisâtres ou brunâtres sur la préparation générale en frottis brun, de telle sorte que l'image n'est réellement peinte d'une façon couvrante que dans les lumières. La *Charrette de blessés* du Fitzwilliam Museum de Cambridge (t. V, cat. 1465) montre particulièrement bien ce procédé qui est aussi employé dans le *Maréchal-ferrant* de Zurich (t. III, cat. 750), grand tableau enlevé comme une esquisse. Dans le *Sauvetage* (cat. 1954), tout est peint d'une façon égale par un pinceau couvrant, les ombres comme les lumières. Cette peinture n'est pas un tableau, c'est une image. Elle est digne de Charlet plus que de Géricault.

La facture des esquisses de la *Course des chevaux barbes* confirme que ce tableau ne peut être de la main du maître. Même la plus achevée, celle du Louvre (t. IV, cat. 1368), est enlevée d'un pinceau frémissant; sa liberté conquérante, joyeuse, n'a rien à voir avec la facture scolaire de la peinture – je ne veux pas l'appeler esquisse – du *Sauvetage.*

Peut-être y a-t-il sous-jacente au tableau du *Sauvetage* (cat. 1954) une esquisse originale dessinée à la plume sur fond blanc comme celle que l'on voit sur l'esquisse du Louvre (cat. 1970); elle aura été entièrement recouverte par un des élèves de Géricault qui, sur les instructions du maître l'aura, non pas terminée – le mot est trop faible – mais réellement peinte. Le tableau peut donc être dit de l'atelier de Géricault.

Il présente avec le croquis le plus complet, celui de la collection Marcille (cat. 1951 et 1951A), des variantes assez notables, fondées sans doute sur un dessin encore non identifié, ou peut-être sur le dessin tracé par Géricault sur la toile et qui n'est plus visible.

On ne peut pas non plus négliger tout à fait l'hypothèse qu'il s'agirait d'une copie d'un élève d'après un tableau autographe qui serait perdu. Le fait qu'il était dans la famille de Géricault ne suffit pas à l'authentifier, puisqu'il y avait, nous le verrons dans sa descendance, une autre copie du *Radeau,* qui a brûlé pendant la dernière guerre.

De cette composition si banale, Géricault ne retiendra quasiment rien pour la version définitive, celle de l'*Espérance.* Le principal élément est le cadavre sur le dos, vu à l'envers, que l'artiste ajoutera au dernier moment; cependant, il ne flotte pas encore dans la mer. Le Nègre qui prie à l'extrême droite sera maintenu presque jusqu'au bout, puis son geste sera transféré à un Blanc (I).

Comme épilogue au thème du sauvetage, Géricault, comme s'il faisait une bande dessinée, a montré le canot quittant le radeau abandonné sur lequel gît un cadavre, cat. 1955. Dans un autre dessin (cat. 1956), le radeau vu en sens inverse toujours avec un cadavre et, par une curieuse fantaisie, l'artiste a montré un naufragé sans doute oublié qui quitte le radeau à la nage; ce dessin est au revers du cat. 1953 qui contient des études de personnages pour le *Sauvetage.*

L'idée du radeau abandonné a inspiré à un peintre inconnu un tableau (cat. 1957) qui a figuré en d'assez nombreuses expositions, avec l'attribution à Géricault, que sa facture ne confirme pas.

Lorsque Géricault décida de renoncer au thème du *Sauvetage,* pour adopter celui de l'*Espérance,* ce n'est pas tout de suite qu'il allait trouver la composition géniale qui devait faire sa gloire. Il commença en effet par concevoir cette scène sur la lancée de celle du *Sauvetage,* c'est-à-dire en l'orientant vers la gauche mais en ajoutant un personnage (K) qui, par les signaux qu'il fait marque bien que les naufragés attendent dans l'angoisse d'être aperçus par le brick *L'Argus* désigné par un naufragé à l'horizon (cat. 1958). Ce signaleur subsistera dans la composition définitive (P). Et voici apparaître presque dans sa position définitive, mais dans l'autre sens, le groupe du père penché sur le cadavre de son fils (B-C) qui sera un des éléments fondamentaux du tableau du Salon.

Enfin, Géricault va abandonner définitivement la composition en frise. Il aura l'idée de placer le radeau en perspective dans l'espace et d'échelonner les survivants en une composition montante jusqu'aux naufragés qui font des signaux à *L'Argus* et de la renverser vers la droite. Cette idée a dû jaillir tout d'un coup dans son esprit, tandis qu'il pensait à autre chose, car, fort curieusement on la trouve griffonnée sur une feuille (cat. 1959) qui portait déjà le croquis d'une charge de cavalerie dans l'autre sens. Encadré, voici trois fois le radeau avec son mât et sa voile dans sa position définitive; une fois il est vide, dans les deux autres cas, il porte des naufragés formant une composition déjà montante. Un dessin à la plume (cat. 1960), où sur une frise, en bas, sont des naufragés en diverses positions, tandis que dans l'autre sens sont d'autres croquis, parmi lesquels des recherches pour le groupe du père et du fils, montre les divers naufragés un peu en désordre sur le radeau.

Doit-on considérer aussi comme une première idée pour la *Méduse* le petit croquis isolé figurant dans l'angle supérieur gauche du folio 17 (t. V, cat. 1698) du recueil de Chicago (donc de la partie remontant à 1818-1819) et qui, autant qu'on puisse le lire, représente une scène de naufrage?

Dans le beau lavis du Musée de Rouen (cat. 1961) – dont il existe un fac-similé en phototypie à la Bibliothèque Nationale, cat. 1961A – cette agglomération de corps nus s'est déjà organisée en différents groupes qui seront ceux de la composition définitive.

A la pointe gauche du radeau, le groupe du père pleurant son fils (B, C) occupe la place qu'il ne délaissera plus; auprès est le cadavre étendu sur le ventre (G) repris à la composition de la *Mutinerie* (cat. 1925) et de la *Nuit tragique* (cat. 1940); ce cadavre tient encore dans la main gauche une draperie qui flotte dans l'eau. Au milieu du radeau, voici le groupe des hommes qui rampent, encore réduit à

Cat. 1962 *Etude pour l'Espérance*
Huile sur toile, h. 0,375; l. 0,460
Musée de Louvre, Paris (RF 2229)

deux (M, N) et dans l'intervalle entre B, C et M, N apparaît le personnage de profil F. Des figures apparaissent à gauche du mât; à droite de ce mât, voici le personnage K qui désigne *L'Argus* à son camarade (J); trois têtes sont esquissées à ses côtés. Le signaleur (R) est également présent et derrière lui un corps s'aggrippe à un tonneau (T). Les renvois que j'ai faits aux lettres désignant les personnages du *Radeau* attestent, même si parfois leur position est différente, que les principales figures sont en place; la composition est trouvée. Elle paraît satisfaire Géricault, car il en fait aussitôt une esquisse peinte (cat. 1962) où nous trouvons les mêmes personnages, à la différence près qu'il y a deux signaleurs (P, R), et non un seul, derrière le tonneau.

Pourtant, lorsqu'il l'eut peinte, cette esquisse ne le satisfit pas. Il avait mis à l'extrémité du radeau une barrique qui ne servait à rien. L'idée géniale sera de la renverser, de faire grimper un second signaleur (P) sur une autre barrique qui se trouvait déjà derrière le personnage R, et de le faire soutenir par un camarade, créant ainsi un point d'arrivée à la composition montante.

Un croquis, rapide et presque informe, sur le cat. 1996 est probablement la première idée de l'homme juché sur le tonneau soutenu par un camarade; elle a jailli dans l'esprit de l'artiste au moment où il venait de faire une étude poussée pour le père désespéré.

Le dessin à la plume cat. 1963 montre la réalisation de l'idée. Ce dessin devait probablement être plus grand et couvrir toute la composition; sans doute fut-il coupé et il n'en reste aujourd'hui que la partie droite. Celle-ci montre un seul signaleur juché sur un tonneau (P) maintenu par un camarade (Q). Derrière, le personnage qui désigne *L'Argus* (K) et un Nègre en prière (I). Au premier plan, le groupe des personnages rampant, qui se sont relevés, est réduit à deux (L, N) et l'on voit les jambes du personnage de profil (F), ainsi que le bras du cadavre couché sur le ventre (G). L'angle supérieur droit du radeau paraissant un peu vide, Géricault a mis le personnage qui rampe (T), qui existait déjà dans une autre position, mais qu'il a déplacé vers la droite; dans la composition définitive, il s'agrippera à une barrique, et déjà il s'y agrippe dans le dessin cat. 1964.

Une copie d'Alfred Rethel d'après un dessin de Géricault (cat. 1965) nous a conservé le souvenir d'une recherche où est bien marquée la tendance à la composition montante. Au cat. 1966 il étudie les groupes de gauche.

Il semble qu'à ce moment-là Géricault ait été satisfait puisqu'il a fait d'après ces données le dessin du Louvre de grand format qui est un carton d'exécution mis soigneusement au carreau et numéroté (cat. 1967). Cependant, dans un dessin catalogué par Clément (dessins n° 118) qui a disparu, mais dont je pense avoir retrouvé un calque dans le lot B (cat. 1968), quelques modifications vont apparaître qui vont étoffer la composition. Le groupe des rampants au centre (L, N) va s'augmenter d'une unité (M); on verra nettement que le personnage E se prend la tête dans les mains; l'artiste a renoncé au personnage qui embrasse le mât, vieux souvenir de la composition de la *Mutinerie* (cat. 1925). Enfin, sur le naufragé qui cherche à se relever en s'agrippant à une barrique, vient culbuter le corps de ce qui deviendra un Noir, épuisé ou mort (S). Ce dessin atteste que le peintre a pensé un moment à ajouter derrière le groupe H, I, J, K un autre signaleur juché sur une barrique à la même hauteur que le Nègre (P) et qui constitue en quelque sorte un «pléonasme» rendant la composition ambiguë. Il y a heureusement renoncé dans l'esquisse peinte du Louvre (cat. 1970) qui est l'aboutissement de cette recherche et en vue de laquelle, sans doute, dans le grand dessin (cat. 1969) il a effectué une mise en place soigneuse de tous les personnages, sauf ceux de l'extrême droite.

Les deux esquisses peintes, aujourd'hui au Louvre, sont les seules à nous livrer les dernières pensées de Géricault avant l'exécution de son tableau. Ce sont probablement celles qui sont passées à la vente après décès de l'artiste (n° 4) où on les dit «peintes avec feu et remarquables par l'expression des personnages», ce qui convient bien à la facture des cat. 1962 et 1970. Etant donné la notoriété de son *Radeau,* s'il y avait eu à vendre une autre esquisse on l'aurait signalée, et cela d'autant plus qu'on a jugé digne d'être mentionnée l'esquisse cat. 1962 qui est à peine achevée. Les deux d'ailleurs ont fait 1210 francs, ce qui, relativement aux bas prix de cette vente, dénote un certain intérêt.

L'esquisse cat. 1970 est plus un dessin relevé qu'une peinture; chose curieuse, l'artiste a poussé jusqu'au point d'exécution tout ce qui constitue l'ambiance: le ciel, la mer et le radeau; la mer est fluide et le radeau paraît vraiment sur cet élément mobile être ballotté comme un bouchon; cette qualité de la mer suffirait à elle seule à attester que le tableau du *Sauvetage* (cat. 1954) ne peut être de la main de Géricault; puis il a commencé à mettre en couleur le dessin des personnages tracé à la plume sur le fond blanc, et a arrêté cette opération après avoir coloré le groupe du père et du fils et celui du Nègre de vigie.

Par rapport à la précédente, cette esquisse peinte présente une importante modification: le radeau est plus en profondeur, formant avec le bord inférieur du tableau un angle plus ouvert; cette fois, on voit nettement que c'est un Nègre qui est au point culminant de la composition, où d'ailleurs apparaissent des éléments nouveaux, le groupe du centre est étoffé par un troisième personnage à droite (T).

C'est alors, selon Clément[29], que Géricault aurait entrepris une toile qu'il aurait abandonnée après y avoir peint deux ou trois figures. C'est la composition telle qu'elle a été exécutée, moins la figure du cadavre plongeant dans la mer qui, précise-t-il, a été peinte directement sur la grande toile à la salle Favart. (A ce sujet, je suis frappé du fait que Clément ne fasse pas remarquer à propos du cat. 1970 qu'il lui manque un élément très important situé au premier plan et donc frappant par priorité le spectateur: à l'extrême gauche sur le radeau, le cadavre du soldat, la tête posée sur son havresac à côté de sa giberne et de son shako. Cette figure apparaît sur le *Radeau* sans aucun élément préparatoire; je n'ai identifié, en effet, aucun dessin ni de recherche, ni d'étude, relatif à ce personnage pour lequel, selon

Clément, le peintre a fait poser le modèle Gerfard. Faut-il croire que l'artiste l'aura directement exécuté sur la toile dans l'atelier du Roule, s'apercevant que ce coin gauche du premier plan était un peu vide, constatation qu'il devait faire pour l'angle droit à la salle Favart?).

L'historiographe a catalogué cette toile (peintures n° 100) «dont il n'a pas pu retrouver la trace», mais pourquoi lui donne-t-il des dimensions précises (h. 1,30; l. 1,95), puisqu'il ne l'a jamais vue? Peut-être tout simplement parce que Montfort lui avait indiqué que la toile avait environ deux mètres; j'ai pensé qu'il avait choisi dans le tableau des formats ce qui s'en rapprochait le plus, c'est-à-dire la dimension d'un 120 figure; mais cette rationalisation des formats n'existait pas encore du temps de Géricault[30].

On se demande pourquoi Kurt Popper a voulu voir cette esquisse définitive dans un tableau qu'il a publié en 1962 (cat. 1971) puisqu'elle est identique au *Radeau* tel qu'il fut terminé et que les dimensions d'ailleurs en sont différentes[31].

Cependant, il existe un tableau reproduisant la composition du *Radeau de la Méduse* (cat. 1972) et ne portant pas à droite le cadavre que Géricault a ajouté au dernier moment. Cette peinture a donc été exécutée dans l'atelier du Roule avant la transformation du tableau du Salon à la salle Favart. Elle présente avec celui-ci de très légères variantes; l'étoffe qui drape le bas du corps du personnage tendant le bras vers le groupe des signaleurs (N) est unie dans le tableau et rayée dans l'œuvre exposée au Salon. Le peintre du tableau en question n'a montré aucun des cordages qui tiennent assemblées les poutres dans le tableau du Salon; la voile gonflée sous le vent et celle qui pend, ayant servi de tente, sont d'une coloration brun-rougeâtre dans le tableau du Louvre, franchement brune dans l'autre.

Une inscription au dos de la toile, visible avant le rentoilage, et dont il existe une photographie, porte: «Cette peinture a été offerte en 1823 par Théodore Géricault à Laurent-Théodore Biett médecin rue Coqhéron 5, en reconnaissance des soins qu'il lui a donnés. O. Biett.» Biett, médecin de l'hôpital Saint-Louis, est nommé en effet par Montfort comme le praticien qui a soigné l'artiste, et ce médecin, né le 25 juillet 1783, est parfaitement identifiable. J'ai trouvé en outre dans les carnets Bro aux Archives Nationales qu'il était médecin à l'établissement thermal d'Enghien-les-Bains et qu'il a certainement rencontré Géricault en ce lieu (t. I, doc. 224). L'inscription du tableau est signée O. Biett, personnage qui doit être son fils. L'artiste peut avoir voulu donner à quelqu'un en signe de reconnaissance une copie, faite sous sa surveillance, de son tableau le plus glorieux. Clément nous dit formellement qu'il avait demandé à Montfort, qui ne la termina point, d'exécuter une copie du *Radeau* pour en faire cadeau à Corréard[32]. Ce qui est curieux c'est que selon Clément cette copie aurait dû être faite d'après l'esquisse cat. 1962; cela ne laisse pas d'être surprenant, car le cat. 1962, nous l'avons vu, est encore loin de la version définitive.

Je ne crois pas qu'il faille identifier ce tableau sans le cadavre flottant à droite avec la toile abandonnée dont parle Clément (peintures n° 100) qui, selon ce qu'il nous en dit, était de beaucoup plus grand format. Et d'ailleurs, elle était inachevée. En supposant une erreur de Clément, tout de même un peu forte, on pourrait imaginer que Géricault l'aurait fait terminer par un élève, mais la peinture ne présente aucune trace de reprise; elle est entièrement de la même main. Et cette main n'est pas celle de Géricault; toutefois, ce n'est pas la même que celle qui a exécuté le *Sauvetage* (cat. 1954); la qualité de la peinture est d'ailleurs excellente; le dessin est correct, plus souple, la facture est facile et coulante, tandis qu'est sèche celle du *Sauvetage* dont le dessin est raide. L'hypothèse que je formule est que Géricault ayant abandonné la toile de 120 figure qu'il avait entreprise personnellement, pour juger de l'effet de son tableau, en fit faire une autre un peu plus petite (environ 15 marine) par un de ses élèves, mais qui n'est pas le même que celui à qui il avait confié l'exécution du *Sauvetage*. Qu'il ait choisi pour cela une toile plus petite peut s'expliquer par le désir d'obtenir un résultat plus rapide, car une toile de 120 figure est assez longue à couvrir.

Que nous ayons pour le *Radeau de la Méduse* deux toiles dues à l'atelier de Géricault reproduisant deux étapes de sa pensée, la première et la dernière, me paraît assez cohérent et cela nous éclaire sur ses méthodes de travail, analogues d'ailleurs à celles de bien des grands maîtres anciens et modernes. Delacroix n'a-t-il pas fait la même chose, lorsqu'il fit exécuter par Andrieu les maquettes des décorations de l'Hôtel de Ville?

Selon moi, ce tableau d'atelier, dernier témoignage de la pensée de Géricault avant exécution, a donc un très grand intérêt.

Y a-t-il d'autres études peintes pour le *Radeau* dont nous ayons quelque mention? A toutes fins utiles, signalons une «Etude importante pour le Naufrage de la Méduse», n° 27 de la vente de M.M. de V***, Drouot, le 1er mai 1874, qui a été adjugée 205 francs à Villars. Nous savons qu'il était sur toile, mais la négligence du rédacteur du catalogue lui ayant fait omettre les dimensions, il sera impossible de retrouver quelque piste de ce tableau, d'ailleurs sans doute apocryphe à en juger par le faible prix qu'il a atteint.

Au terme de sa longue quête, Géricault avait réduit à quinze le nombre des naufragés subsistant sur le radeau au moment où surgit *L'Argus,* ce qui est le chiffre correspondant au récit de Savigny et Corréard; il y a ajouté cinq cadavres en comptant le corps du Noir (S) parmi eux. Cependant, de lui-même, il modifia les données indiquées par les auteurs de la *Relation,* en faisant figurer parmi ces naufragés trois Nègres, alors qu'il n'y en avait qu'un seul, le soldat noir Jean Charles, qui, rescapé, mourut à l'hôpital de Saint-Louis du Sénégal. A l'un de ces Nègres il a confié le principal rôle, celui de «vigie»: le signaleur monté sur le tonneau, sommet de la composition.

La composition, réduite à ces quinze personnages, traduit exactement ce passage de la *Relation:* «Nous sortîmes de dessous notre tente avec précipitation, ceux mêmes que d'énormes blessures aux membres inférieurs rete-

Cat. 1978 *Torse de nègre*
Pierre noire sur préparation blanche et huile sur toile, h. 0,557; l. 0,451
Musée Ingres, Montauban (Inv. D55. 4:1)

naient continuellement couchés depuis plusieurs jours, se traînèrent sur le derrière du radeau pour jouir de la vue de ce navire qui venait nous arracher à une mort certaine. Nous nous embrassions tous, avec des transports qui tenaient beaucoup à la folie et des larmes de joie sillonnaient nos joues desséchées par les plus cruelles privations. Chacun se saisit de mouchoirs ou de différentes pièces de linge pour faire des signaux au brick qui s'approchait rapidement.»[33]

Par ce grand mouvement d'élan, Géricault, après tant de recherches, parvenait ainsi à une composition unitaire à la manière classique. Tout y exprime et l'espoir, et les souffrances subies marquées par le groupe du père et du fils. Pour le détail des personnages, il peut être bon de transcrire ici la description que Savigny et Corréard font du tableau, bien que le goût du mélodrame en affaiblisse quelque peu la valeur descriptive: «Le groupe principal est composé de M. Savigny au pied du mât et M. Corréard dont le bras étendu vers l'horizon et la tête tournée vers M. Savigny indique à celui-ci le côté où se dirige un bâtiment aperçu au large par deux matelots, qui lui font des signaux avec des lambeaux d'étoffe de couleur. Les expressions de ces différentes figures sont énergiques et tout à fait conformes à la vérité historique. Découragé et croyant remarquer que la corvette signalée fait une route opposée à celle qu'on espère, le chirurgien Savigny indique à ses amis qu'ils se flattent en vain; son camarade au contraire, par une inspiration qui eut la plus heureuse réalité, essaie de le persuader que le bâtiment en vue étant à leur recherche, ne saurait manquer de virer de bord et de les rencontrer avant la fin du jour. Pendant cette petite scène, à laquelle trois personnages, rapprochés des deux que j'ai nommés, prennent part, chacun dans un sens bien marqué, les hommes qui agitent leurs signaux poussent des cris de joie auxquels répond M. Coudin *(sic)* qui se traîne jusqu'à eux. L'une des victimes presque mourante, entend cette clameur, qui percute jusqu'au fond de son cœur; elle lève sa tête décolorée et semble exprimer son bonheur par ces mots: *Au moins nous ne mourrons pas sur ce funeste radeau.* Derrière cet homme, abattu, exténué de maux et de besoin, un Africain n'entend rien de tout ce qui se passe autour de lui; il est morne, et sa figure immobile accuse la situation de son âme. Plus loin dans un état d'anéantissement et de douleur, un vieillard, tenant couché sur ses genoux le cadavre de son fils expiré, se refuse à toutes les impressions de la joie que peut faire éprouver la nouvelle de cette délivrance. Que lui importe la vie qu'il va recouvrer? Le jeune homme qui faisait son espoir et sa consolation, cet ami qui avait partagé tant de maux, vient de succomber; il est condamné à lui survivre quelques jours, quelques heures seulement; car les souffrances inouïes qu'il a éprouvées sont de sinistres précurseurs du trépas; mais ce peu d'instants lui doit être à charge; l'Océan va engloutir l'objet de toutes ses affections et de tous ses regrets. Cet épisode est des plus touchans, il fait honneur à l'imagination de M. Géricault; enfin ça et là sur le premier et le second plan des corps morts ou des malheureux prêts à rendre le dernier soupir. Telle est assez fidèlement la marche de cette vaste composition, à laquelle la variété des poses et la vérité des mouvements donne un grand caractère.»[34]

Lorenz Eitner voit dans la figure du dessin cat. 1973 une étude pour le personnage M[35]. Cependant, ce dessin a son pendant dans les portefeuilles de Léon Cogniet à Orléans. Sans aucun doute, c'est bien le même modèle, la tête renversée, qui apparaît quatre fois dans cette feuille de Cogniet que j'ai déjà publiée au tome V: fig. 56, p. 108 à propos du cat. 1857. Le procédé graphique est rigoureusement identique et je pense donc que ce croquis n'est pas de Géricault mais de Léon Cogniet.

Enfin, une esquisse à la mine de plomb (cat. 1974) atteste que l'artiste avait d'abord conçu l'élan des trois personnages L, M, N, deux plus valides entraînant le troisième, selon un dynamisme encore plus endiablé; et, dans le coin inférieur droit, on voit un croquis pour le cadavre couché à plat ventre (G).

Au cours de ses explorations et une fois fixée sa composition, Géricault, en de nombreuses études, a recherché l'attitude des différents personnages qu'il dessinera le plus souvent nus.

Voici tout d'abord un croquis à la plume (cat. 1975) où il essaie le groupe culminant, celui qui aboutit au Nègre signaleur (P). C'est encore un dessin de recherche, car le deuxième signaleur (R) appuyé sur la barrique n'y est pas représenté. Le mouvement que fait le Nègre pour grimper suscitera une autre recherche au lavis (cat. 1976). Le cat. 1975, perdu et reproduit en fac-similé par Clément, est également connu par un calque approximatif inversé (cat. 1975 A). L'artiste a étudié la jambe droite du Nègre et la main du personnage T qui s'aggrippe à la jambe du Signaleur (cat. 1977), dessin qu'Alexandre Colin a calqué deux fois, dont l'une au crayon pour la jambe, sur la même feuille (cat. 1977 A); cependant, l'étude à la plume calquée par Colin se trouve sur une feuille qui porte, d'un trait plus fin, un portrait d'homme et une inscription: «Dessin de Géricault fait à la Magdelaine près Fontainebleau». L'artiste ayant été dans la région de Fontainebleau, à Féricy, en septembre 1819, après l'exécution du *Radeau,* il peut avoir fait de mémoire ces deux croquis de main et de jambe, à moins qu'il n'ait utilisé la même feuille à deux époques différentes, ce qu'il a fait souvent.

Un croquis à la sanguine, pouvant être pour la main de Corréard désignant l'horizon, mais à l'inverse et à demi effacée, se voit sur le cat. 1124 (t. IV), feuille composite où il y a un croquis de la *Nuit* de Michel-Ange; il n'est pas sûr, cependant, qu'elle ait rapport à ce geste de Corréard. On la trouve retranscrite dans une feuille de calques composite que je ne puis malheureusement reproduire.

Enfin, le Nègre (P), d'après le modèle Joseph, nous dit Clément, a fait l'objet d'une magnifique étude peinte, une des plus belles académies de torse qui soient sorties du pinceau d'un artiste (cat. 1978); le modelé est exprimé en force et Géricault l'atténuera dans le tableau. Cette étude révèle comment il procédait: sur la préparation blanche, il établissait simplement les contours à la mine de plomb

Fig. 2. Etude d'après Géricault
Pierre noire, rehauts de blanc sur papier crème, h. 0,215; l. 0,132
Jean-Baptiste Carpeaux
Musée des beaux-arts, Valenciennes

et, d'après une donnée aussi élémentaire, attaquait directement la forme au pinceau. C'est d'ailleurs ainsi que Clément, d'après Montfort, décrit son métier[36].

A la droite du groupe des signaleurs, un homme s'appuyant de la main droite sur le bord du radeau et s'agrippant de la gauche au signaleur R s'efforce de se relever. Il semble qu'il ait été d'abord conçu dans une posture plus allongée: aux cat. 1979, 1980 où sa main gauche est étudiée trois fois, au cat. 1981 où l'ensemble du corps a été traité presque en écorché dans un beau dessin rehaussé de gouache. Le voici dans sa forme définitive au cat. 1982. Son bras droit a fait l'objet d'un très beau dessin «académique» à la pierre noire (cat. 1983).

Il existe de ce personnage une étude peinte, grandeur nature, à mi-corps (cat. 1984), dans laquelle on pourrait être tenté de voir un tableau signalé par Clément en 1879, comme appartenant à M. de La Rosière[37]. Philippe Grunchec, qui le récuse avec raison, invoque le témoignage défavorable de Jamar dans une lettre à Clément du 14 décembre 1867 (t. I, doc. 369 I), mais je crois que le tableau appartenant à M. de La Rosière, mentionné dans cette lettre, est autre chose car il s'agit d'une «Esquisse du Radeau», ce qui suppose une composition d'ensemble, et le terme d'esquisse d'ailleurs ne convient pas à la peinture en cause. C'est là un exemple de plus de ces études exécutées par des élèves du maître, peut-être sur sa demande, pendant qu'il travaillait au *Radeau de la Méduse.* Ce n'est pas une copie postérieure, mais une œuvre d'atelier.

Le personnage vêtu au centre du radeau (N), qui est probablement un officier et qui, agenouillé, se redresse pour tendre la main vers *L'Argus,* a fait l'objet de plusieurs études. Le voici nu, dans un dessin à la plume (cat. 1985) qui a été calqué (cat. 1985 A). Nu encore, il est accompagné d'un autre (L) qui s'appuie sur lui (cat. 1986) dans un lavis que nous ne connaissons que par une photographie. Son modelé est détaillé presque comme une planche anatomique dans le lavis gouaché cat. 1987. Enfin, le voici vêtu, tel qu'il sera dans le tableau (cat. 1988-1990) calqué partiellement au cat. 1985 A. Il est possible qu'il ait été d'abord conçu différemment, si l'on en croit une étude isolée dans le carnet de Zurich (cat. 1991).

Nouvel exemple de ces études d'atelier, probablement exécutées pendant que Géricault travaillait à son tableau, voici le personnage du milieu (M) qui s'agrippe au précédent, peint à l'huile à grandeur par une autre main (cat. 1992). Il semble que Carpeaux ait connu ce tableau et que ce soit d'après celui-ci et non d'après le *Radeau* du Louvre qu'il ait fait une magnifique étude à la pierre noire[38] dont on a dit que le sculpteur s'était inspiré dans sa composition d'Ugolin pour la tête de l'enfant de gauche (fig. 2).

Pour l'homme qui, au point focal du tableau, vu de face, et vêtu, désigne *L'Argus* à son voisin qu'il tient par le bras (ce qu'on ne peut plus voir aujourd'hui par suite de l'obscurcissement dû à la dégradation du tableau), voici une étude à la pierre noire qui figure dans le carnet de Zurich (cat. 1993). Le bras qui désigne a été étudié avec soin à la pierre noire (cat. 1994) et diverses attitudes pour la main dans un dessin à la plume (cat. 1995) où l'on trouve d'autres recherches de naufragés qui se rapportent au *Sauvetage* cat. 1954.

Le groupe du père (B), le regard fixe, comme hébété, tenant le cadavre de son fils (C), qui cale la composition sur la gauche a provoqué de nombreuses recherches, dans des positions diverses.

Comme il a été dit plus haut, il semble que l'artiste ait d'abord songé non pas au père pleurant son fils, mais à l'histoire, réelle celle-là, du fils pleurant son père, car plusieurs études montrent un homme éploré dans la force de l'âge (cat. 1996-1999 dont il existe un calque du lot B, le cat. 1999 A, et 2000). Une première étude du groupe au lavis montre encore ce personnage éploré jeune, semble-t-il (cat. 2001). Dans le cat. 2002, tourné en sens inverse du projet définitif, le personnage abîmé dans sa douleur est plus âgé, le mort est un adolescent. Il en est de même pour le cat. 2003 qui a été calqué par Alexandre Colin (cat. 2003 A). Le dessin cat. 2004 qui devait être à la pierre noire n'est plus connu que par une contre-épreuve très confuse; l'âge du personnage éploré est indéterminé dans le cat. 1966. Le père devient un vieillard dans le cat. 2005, le très beau dessin du Musée Bonnat à Bayonne qui met en place définitivement le sujet. Lorenz Eitner y voit la possibilité d'y reconnaître le n° 123 de Clément[39]. Bonnat, en possession duquel il était déjà en 1884, aurait pu l'acheter de Jean Gigoux, chez qui Clément voit le n° 123, mais en tout cas pas à sa vente en 1882, où il ne figure pas. Le dessin du Musée d'Angers (cat. 2006), dont la composition se rapproche de celle des dessins précédents, n'est pas de Géricault.

La figure cat. 2007 de l'homme barbu se tenant la tête dans les mains qui est dans le carnet de Zurich peut être apparentée à la figure du père.

Ernest Chesneau[40] a remarqué que ce vieillard (B) ressemblait à celui qui, lui aussi, pleurait son fils dans le *Retour de Marcus Sextus* de Guérin (fig. 3). Faut-il voir dans cette figure une réminiscence du maître de Géricault? Son type, avec ce voile de deuil qui lui sert de coiffure, est conforme au type du vieillard noble néo-classique. Plus encore que du *Marcus Sextus,* il est proche parent du pestiféré qui est au premier plan du *Saint Roch* de David à Marseille (fig. 4).

Quant au corps du fils, le voilà étudié à l'état vraiment cadavérique au cat. 2008, peut-être à l'hôpital Beaujon, puis transposé selon le modelé héroïque qui commande toute l'esthétique du *Radeau* (cat. 2009, 2010).

A la droite de ce groupe se trouve un naufragé assis regardant vers la droite et dont maintenant le visage, qui est dans l'ombre, est complètement obscurci. Il en existe deux dessins. Dans l'un, le cat. 2011, l'artiste a pensé un moment lui donner la tête de Corréard, dans l'autre un visage négroïde (cat. 2012).

Sous ce personnage émerge un cadavre étendu à plat ventre (G) et dont on ne voit que le haut du corps et le fond de la tête. C'est une des plus anciennes figures parmi ses recherches, que Géricault a retenue de la *Mutinerie* (cat. 1925) et de la *Nuit tragique* (cat. 1940). Le voici à la

Fig. 3. *Le Retour de Marcus Sextus*
Huile sur toile, h. 2,170; l. 2,430
Pierre Narcisse Guérin
Musée du Louvre, Paris (Inv. 5180)

plume et au lavis avec le personnage F qui s'appuie sur lui (cat. 2013). Il est, à l'état d'écorché, associé à un autre cadavre également écorché, dans un croquis à la mine de plomb (cat. 2014) calqué par Alexandre Colin (cat. 2014 A). Il est étudié pour lui-même à la plume et au lavis au cat. 2015. Un autre dessin à la mine de plomb figure ce corps tel qu'il est sur le tableau (cat. 2016). Dans une première conception, on voyait un peu du visage (cat. 2017). Ce cadavre ayant été posé par Eugène Delacroix, il n'est pas surprenant que celui-ci ait fait une étude dessinée à la pierre d'Italie, d'après le tableau lui-même (fig. 5). En revanche, le croquis représenté fig. 6, de Delacroix également, paraît fait d'après un dessin. On y trouve une étude de bras du personnage à droite du tonneau qui cherche à se soulever (T), une étude d'épaule que je n'identifie pas et une étude d'après le Nègre blessé, ou mort, effondré sur le bas du corps de l'homme qui cherche à se soulever (S), figure pour laquelle il n'existe aucune recherche de Géricault jusqu'ici identifiable.

Fig. 4. *Saint Roch priant la Vierge pour la cessation de la peste* ▶
Huile sur toile, h. 2,600; l. 1,950
Jacques Louis David
Musée des beaux-arts, Marseille

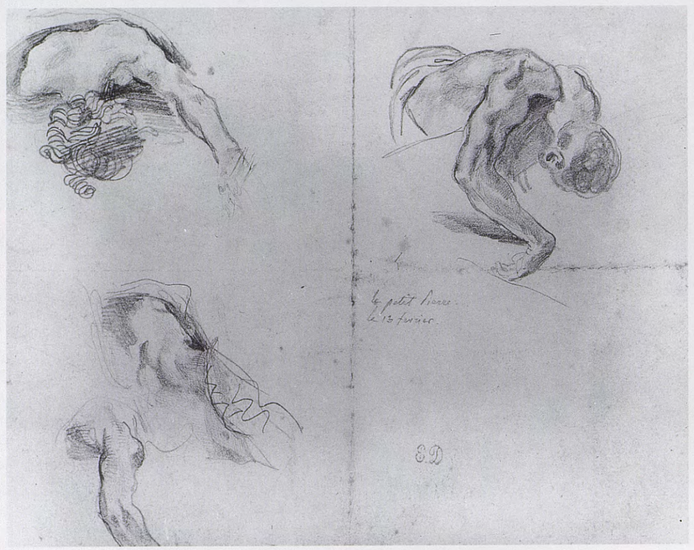


Fig. 5. Dessin d'après Géricault
Pierre noire, h. 0,218; l. 0,188
Eugène Delacroix
Collection P. Granville, Musée de Dijon
(DG 104)

Fig. 6. Dessin d'après Géricault
Pierre noire, h. 0,195; l. 0,255
Eugène Delacroix
Collection particulière

Fig. 7. Dessin d'après Géricault
Pierre noire
Eugène Delacroix
Collection particulière

Fig. 8. Croquis d'après une étude de Géricault
Plume, h. 0,337; l. 0,248
Eugène Delacroix
Collection particulière

Le cadavre étalé sur le dos (O) et dont le haut du corps recouvert d'une draperie plonge dans l'eau, que Géricault a ajouté au dernier moment à la salle Favart existait, à l'état embryonnaire, dans le *Sauvetage* (cat. 1954) et dans la *Nuit tragique* (cat. 1940). L'artiste y a peut-être pensé encore pendant la recherche de la composition définitive, car on en trouve une étude à la mine de plomb (cat. 2018) au verso d'une recherche pour le cadavre étendu à plat ventre G (cat. 2017). En voici une étude poussée (cat. 2020) où le modèle est barbu et que précède le cat. 2019, où l'on trouve cinq recherches d'attitudes pour ce corps dessiné nu, sur lequel l'artiste a superposé légèrement les plis de la draperie dont il voilera le buste, cette draperie qui existait déjà avant le corps qu'elle devait recouvrir, aux cat. 1961 et 1962, où elle était tenue par le personnage G.

Delacroix, à qui le *Radeau* communique une véritable commotion, a fait aussi de ce cadavre de la dernière heure une étude dessinée, certainement d'après le tableau lui-même (fig. 7). Elle se trouvait autrefois dans la collection du baron Vita[41].

Autour de ce groupe de dessins qui se réfèrent nettement aux personnages du tableau, il en est d'autres qui représentent des recherches pour des figures et attitudes qui n'ont pas été retenues: les cat. 2021, qui a été calqué au cat. 2021A, 2022-2029. Ce dernier, cadavre vu de profil, a été comparé à une peinture du Musée d'Alençon (t. III, cat. 938) qui appartient sans doute à ce cycle d'imagerie, mais n'est pas de la main de Géricault. Delacroix a copié un corps étendu en chien de fusil (fig. 8) qui se trouve avec un autre nu dans le cat. 2030, calqué partiellement aux cat. 2030A, 2030B. Deux nus à la plume (cat. 2031, 2032) sont calqués sur une feuille du lot B (cat. 2033), avec d'autres croquis relatifs à la *Méduse* empruntés au cat. 1997.

Le dessin (cat. 2034) représentant un Nègre, le buste nu, tenant à deux mains un socle, s'apparente à d'autres, dessinés à la pierre d'Italie pour la *Méduse,* précédemment étudiés (cat. 1983, 1994). Les études de Nègre du Musée de Lyon (cat. 2035) doivent aussi appartenir à ce cycle.

Enfin, toute une série d'études anatomiques dans des positions diverses doivent appartenir au cycle de la *Méduse:* les cat. 2036, calqué inversé au cat. 2036A, 2037, 2038 et 2039 qui correspond à une recherche pour le cadavre de droite flottant dans l'eau (O).

Clément, qui a recueilli les traditions venant de Lehoux et Monfort, relate qu'en général Géricault se servait de modèles de profession, mais: «Quelques-unes des figures de la *Méduse,* dit-il, sont cependant des portraits. M. Corréard a posé pour le personnage qui tend les bras *(sic)* vers *L'Argus* (K); M. Savigny pour celui placé immédiatement au pied du mât (J); M. Jamar pour la figure qui se trouve entre M. Savigny et le Nègre (I), et pour le jeune homme du groupe du premier plan (C); Eugène Delacroix pour la figure repliée sur elle-même, les bras pendants et la tête appuyée au radeau (G); M. Dastier, officier d'état-major, pour l'homme vu de dos tout à la droite du radeau (T); quant au Nègre qui fait des signaux, c'est Joseph, un modèle bien connu dans les ateliers, il n'y a pas à s'y tromper (voir t. V, cat. 1767); l'une des têtes du second plan a été faite d'après celle du charpentier de la Méduse(?); enfin c'est le modèle Gerfard qui a servi pour le personnage «A» étendu à gauche de la composition.»[44] Ce Gerfard, Lachèvre le connaît aussi, il a pu puiser le renseignement dans Clément; mais il ajoute une information: il nous dit que «comme Lamoureux, autre modèle, il était un ancien soldat de la Garde impériale». Cependant, il l'orthographie Gerfant[45].

Ainsi Géricault a mis, dans la région qu'on pourrait appeler «le pôle» de la composition, les deux auteurs de la *Relation* dont il s'était inspiré, en atténuant un peu leur individualité; seul le visage de Corréard (K) est encore visible; celui de Savigny ainsi que son corps (H) apparaissent à peine dans un autre naufrage, celui du tableau qui se dégrade.

En ce qui concerne Gerfard, dont, nous l'avons vu au tome II, chapitre «Académies», j'ai retrouvé plusieurs fois l'effigie, le renseignement est confirmé par Delacroix. Mais pour m'en rendre compte, il m'a fallu faire une recherche. En effet, dans le *Journal,* édition André Joubin (1932), à la date du 11 avril 1824, il est écrit: «Il y a quelque chose d'analogue et de bien séduisant dans le fameux dos du tableau de Géricault, dans la tête et la main du jeune homme imberbe et dans un pouce[46] du jeune enfant couché à l'extrémité du radeau.»[47] Sachant qu'il n'y avait pas d'enfant dans le *Radeau,* ce passage m'avait intrigué. Dans la préface de son édition, André Joubin signale quelques erreurs qu'il a corrigées sur l'édition du *Journal* par René Piot parue en 1893 d'après la copie d'Alfred Robaut. Il cite la phrase de Delacroix à propos du *Radeau* et dit que Robaut a lu «Gerfaut au lieu de: *du jeune enfant couché.*»[48] Que n'a-t-il eu l'idée de se référer au manuscrit du *Journal,* qui pour cette date est conservé au fonds Doucet de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie[49], la propre bibliothèque dont il était le conservateur! Il y aurait lu, très lisible, le mot «gerfaut». Clément, sans doute d'après Montfort[50], nous dit; «Gerfard». Mais au bas du dessin (cat. 1999), relatif à *la Méduse,* parmi d'autres adresses, on lit: *«Gerfin rue St-Benoît nº 17».* Il y a bien des chances qu'il s'agisse du même homme. Rue St-Benoît, tout près de l'Ecole des beaux-arts, c'était une bonne adresse pour un modèle. Malheureusement, la vérification faite sur deux almanachs des années 1818 et 1819 n'indique aucune personne de ce nom y demeurant. En revanche, il y a en 1818 et 1819 un «Gerfaux», lieutenant de la 10e légion, 17 quai Conti. Bonne adresse aussi pour un modèle que le quai Conti; mais la condition de modèle n'était-elle pas trop humble pour entrer, surtout comme lieutenant, dans la garde nationale où l'on était admis suivant l'importance de sa contribution mobilière et personnelle? Gerfaut, Gerfaux, Gerfand, Gerfin, Gerfard... Quelle est la bonne graphie? Gardons Gerfard, consacré par l'usage.

Cependant, Lee Johnson, dans un article consacré au portrait de femme: t. V, cat. 1765, nous propose encore une autre graphie[51]. En effet, dans un carnet de dessins d'une collection privée, dû à un artiste anonyme et qui comprend neuf académies d'homme et quatre de femme, faites d'après des modèles dont plusieurs sont désignés par leur nom, il a relevé une académie d'homme qui porte le nom «Jerfend», et il dit sans hésiter que le Gerfard de Clément est «surely» cet homme. Sans parler des différences de graphie des deux noms qui, cette fois, deviennent vraiment trop importantes pour faire un rapprochement, physiquement, ce modèle ne me paraît pas s'identifier avec celui qui a posé pour la tête du soldat renversé à gauche du *Radeau;* celui-ci avait le nez busqué et non droit, une barbe courte et peu fournie et une chevelure moins hirsute.

Dans une précieuse feuille (cat. 2040) où le trait a la sûreté et la précision d'Ingres portraitiste, Géricault a tracé plusieurs fois les effigies de Corréard et de Savigny qu'on peut identifier d'après leurs figures sur le *Radeau.* Il a d'ailleurs essayé chaque visage pour l'un ou l'autre personnage. Dans un coin de la feuille, on trouve Savigny comme il est sur le *Radeau,* les cheveux tenus par un serre-tête et sanglé dans sa jaquette de médecin dont, au cours du naufrage, il a déboutonné le col; dans certains dessins relatifs à des projets antérieurs (cat. 1967, 1969), il portait une vareuse militaire avec épaulettes.

Quant au visage du père, il a été l'objet de toute une élaboration. Le point de départ est cet homme dont Géricault a fait plusieurs portraits à la plume qui, depuis Lorenz Eitner, ont été considérés comme des autoportraits. Nous avons vu que le docteur Corman, que nous avons consulté, juge cette hypothèse impossible pour des raisons morphologiques (t. II, cat. 6, 7). Ce portrait, Géricault l'a repris pour le dramatiser quelque peu aux cat. 2041 et 2042. Au cat. 2042, il a un moment pensé en faire le visage d'un officier (on voit des épaulettes), sans doute pour la scène de la *Mutinerie,* et ce serait un des rares dessins de détail pour ce thème. Enfin, un dernier élément est venu collaborer au visage du père, c'est l'extraordinaire portrait peint d'un vieillard décharné et bilieux du Musée de Besançon (t. V, cat. 1763) que Clément dit avoir été fait d'après le modèle Cadamour. Lorenz Eitner remarque avec justesse que l'homme est bien âgé pour être un modèle d'atelier. Avec son teint jaune, sans doute a-t-il quelque chose aussi du portrait de Lebrun, catalogué par lui et non retrouvé (peintures nº 109), au sujet duquel celui-ci raconta une anecdote qu'il a transmise à Clément. Quand il préparait son *Naufrage,* Géricault rencontra par hasard dans une auberge de Sèvres son ami Lebrun qui s'était réfugié là, pour dérober son visage aux indiscrets, parce qu'il avait la jaunisse. Obsédé par son imagination morbide, Géricault s'écrie «Ah! mon ami! Que vous êtes beau!» Et l'artiste de revenir à Sèvres, dit Clément: «Il fit d'après lui plusieurs têtes, celle entre autres du père qui tient son fils mourant sur ses genoux. Il peignit aussi pour son ami sur un petit bout de toile, ce qu'on voyait de la maison du parc de Saint-Cloud, le pavillon de Breteuil avec les toits et la rue. Cette esquisse fut enlevée en une demi-heure.»[52] C'était immédiatement après avoir peint cette esquisse que, selon Clément, Géricault devait peindre la diligence de Sèvres qui n'a pas été retrouvée (voir t. V, pp. 69, 70). La pochade représentant le pavillon de Breteuil est en revanche reparue (cat. 2043), accompagnée d'une note manuscrite de Théodore Lebrun: «Vue du pavillon de Breteuil dans le parc de St-Cloud, prise d'une maison de Sèvres (restaurant, ancien bureau des voitures publiques les accélérées). Pochade peinte en une demi-heure et en ma présence par mon ami Th. Géricault.» Nous sommes donc ici en présence d'une œuvre peinte assurément à l'époque exacte où l'artiste travaillait au *Radeau.*

«C'est à l'hôpital Beaujon qu'il allait suivre, dit Clément, avec une ardente curiosité toutes les phases de la souffrance, depuis les premières atteintes jusqu'à l'agonie et les traces qu'elle imprime sur le corps humain. Il y trouvait des modèles qui n'avaient pas besoin de se grimer pour lui montrer toutes les traces de la douleur physique, les ravages de la maladie et la terreur de la mort.»[53] Je suppose que ces études faites à l'hôpital même furent des dessins, non des tableaux. De ces dessins, j'en ai identifié fort peu. On peut considérer le cat. 2044 comme un malade, mais le corps décharné, représenté au cat. 2045 est certainement un cadavre; le cat. 2008, qui a servi pour le corps du fils pleuré par son père, doit aussi avoir été fait à l'hôpital.

Mais Géricault devait pousser encore plus loin son enquête macabre. Célèbres sont les études qu'il fit d'après des membres et des têtes coupées qui, raconte-t-on, faisaient ressembler son atelier à un charnier. De ces études, il semble y en avoir eu un plus grand nombre que celles qui sont conservées aujourd'hui. Le paragraphe 4 de l'inventaire après décès (t. I, doc. 299) porte: «Dix toiles avec études de têtes et autres études de divers partie *(sic)* du corps humain, prisées 15 francs.» Nous les retrouvons au lot 17 de la vente après décès (t. I, doc. 311): «Dix études de diverses parties du corps humain». Clément n'en catalogue plus que quatre. Le prix de 18 francs qu'elles ont atteint à la vente de 1824 s'explique par le peu d'enthousiasme qu'elles provoquèrent chez les amateurs. Gageons que par la suite dans les collections, certains de ces morceaux peu appétissants ont pu être détruits. Ceux du Louvre ont été rarement exposés.

Lehoux a dû acheter à la vente après décès les deux peintures qu'il légua au Louvre. Deux autres sous le nom de Géricault figuraient aux numéros 57 et 58 de la vente de son fils Pascal en 1897; l'une d'entre elles (nº 58) était sans doute celle que Clément dit faite par Champmartin d'après le même motif que celle qui est maintenant au Louvre (peintures nº 108). Une «main écorchée» (nº 57) ne devait pas être de Géricault, sans quoi Clément l'aurait connue et cataloguée.

Une des études léguées par Lehoux est un avant-bras droit avec la paume de la main ouverte (cat. 2046). L'examen aux rayons X (cat. 2046A) révèle des hésitations dans le tracé des doigts. La peinture est exécutée en pleine pâte (voir cat. 2046B), on la dirait modelée avec de la plastiline; l'artiste emploie pour faire vibrer la matière le procédé des hachures qu'il utilisera dans le *Radeau.*

Venant de Lehoux encore, déposée maintenant au Musée de Rouen, est au Louvre une *Nature morte* d'après

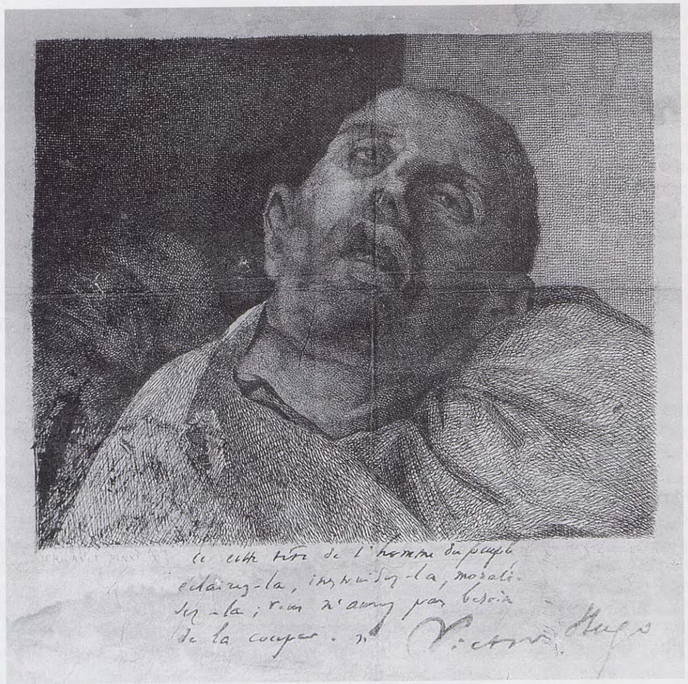


Fig. 9. *Tête de Supplicié*
Gravure d'après Géricault
Aug. Danse sculpt.
Collection particulière

des bras et des jambes coupés (cat. 2047). Elle présente la particularité, comme les rayons X et les rayons infra-rouges l'ont montré, d'être peinte sur une autre composition (cat. 2047 A). On voit en effet sous la lumière de Wood apparaître à gauche un guerrier antique, à droite un homme tenant une épée, les jambes écartées. Pour faire ces études auxquelles il n'accordait pas de valeur artistique, on comprend que Géricault ait pris de vieilles toiles de jeunesse. L'exécution est semblable à celle de l'étude précédente, c'est-à-dire en pâte plutôt plus «plate». Ce motif ne paraît guère avoir inspiré Géricault.

Une nature morte de même allure, composée de pieds et de bras, conservée au Musée de Montpellier (cat. 2048) a toutes les chances d'être celle que Philippe Burty a mentionnée en 1860 comme étant chez l'imprimeur Claye et que Clément a cataloguée (peintures n° 107), malgré un léger écart de dimensions; elle est moins informelle que celle du Louvre parce que les pieds et les mains lui donnent plus de caractère; et la lumière de la lampe à laquelle, paraît-il, elle a été faite, lui confère plus de relief.

On a attribué le même pedigree à la *Nature morte* semblable cat. 2049. C'est un morceau de qualité, un peu moins construit peut-être. Faut-il le croire aussi de Géricault, mais pourquoi cette répétition? Ce léger changement d'angle de vue par rapport au tableau précédent ferait penser à un élève travaillant à côté du maître devant le même motif et bénéficiant de ses leçons. Clément nous dit, à propos du n° 108, celui du Louvre: «M. Champmartin qui travaillait alors avec Géricault, fit aussi une étude d'après ce même groupe. Elle appartient aussi à M. Lehoux.» Ne peut-on croire que Champmartin a fait également aux côtés de Géricault une étude du motif du n° 107 de Clément?

Quant aux têtes coupées, elles auraient été faites, d'après Clément, dans l'atelier de la rue des Martyrs. «C'est à cette époque qu'il fit cette tête de voleur mort à Bicêtre et qu'on lui avait apportée», dit-il. En note, il ajoute: «Il se servit de cette étude en la retournant pour la tête du personnage couché à la gauche du radeau.» L'historiographe se contredit, puisqu'il dit ailleurs que la tête de ce personnage fut posée d'après le modèle Gerfard, ce qui est vrai; en outre elle n'a rien de cadavérique. Poursuivant, il écrit: «Il y a sur la même toile une tête de jeune fille; c'est celle d'une petite bossue qui posait dans les ateliers.»[54]

A propos de la jeune fille, Montfort dit dans son manuscrit: «Il fit aussi alors une tête de toute jeune fille,

Fig. 10. *Tête de Guillotiné*
Plume, lavis d'encre grise, fusain et rehauts de blanc et d'aquarelle, h. 0,250; l. 0,205
Jean-Baptiste Carpeaux
Musée des beaux-arts, Valenciennes

Fig. 11. *Tête de Supplicié*
Lithographie
Emile Verdier lith.
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

également morte, conjointement avec Robert Fleury, alors tout jeune et comme nous élève de Mr Vernet; il fut, je me le rappelle, très content de cette étude de Robert Fleury, et lorsque je lui en parlai, il me dit que c'était fait avec beaucoup d'intelligence et en particulier la façon dont R. Fleury avait placé ses lumières sur la joue amaigrie de la pauvre petite tête, ainsi que les os du nez.»[55] Clément, qui a eu le texte de Montfort, ne fait pas état de ce passage. Je pense qu'il ne s'agit pas du même motif que le tableau précédent, d'abord parce que la tête de la jeune fille était seule et ensuite parce qu'elle était morte.

La tête de l'homme dans le tableau des deux têtes coupées, Géricault l'a dessinée quatre fois à la pierre noire (cat. 2050), dessin admirable, d'une singulière maîtrise et que fait valoir le croquis à la mine de plomb du Musée de Besançon (cat. 2061) dont le trait sec et hésitant, comme le modelé indigent nous font saisir, en quelque sorte, sur le fait, l'élève travaillant aux côtés du maître.

Du tableau lui-même, il existe trois exemplaires, l'un au Musée de Stockholm (cat. 2051), un deuxième au Musée de Rouen (cat. 2052), le troisième au Musée Magnin à Dijon (cat. 2053). De la tête d'homme seul, j'en connais trois: les cat. 2054, 2055 (au Louvre), 2056 (au Petit-Palais, par Carpeaux?). Cette tête paraît avoir excité les artistes. Il en a existé une eau-forte sur une épreuve[57] de laquelle Victor Hugo a écrit cette pensée, bien conforme à l'esprit de son temps: «Cette tête de l'homme du peuple, éclairez-la, instruisez-la, moralisez-la, vous n'aurez plus besoin de la couper (fig. 9)». C'est cette eau-forte, plutôt que le tableau copié par lui, qui a inspiré à Carpeaux un dessin (fig. 10) où il a donné à cette tête un aspect satanique[58]. Mais ces copies peuvent aussi avoir eu pour modèle la lithographie d'Emile Verdier (fig. 11) qui, d'ailleurs, est une estampe superbe reproduisant remarquablement la touche du pinceau. La lettre de cette lithographie montre une anomalie. A droite, il y a écrit *Emile Verdier lith.*, mais à gauche, là où il devrait y avoir *Géricault pinxt,* on voit aussi écrit *Géricault lith.* Faut-il croire à une collaboration entre ces deux artistes? Mais qui est ce Verdier? Jusqu'ici je n'ai rencontré qu'un Verdier, dont les prénoms sont François-Emile, signalé par Bénézit comme ayant exposé aux Salons de 1876 et 1877, sans autre information. Ce peut être lui qui a fait la lithographie, car la facture de celle-ci, qui cherche à rendre celle du tableau, est bien postérieure à l'époque de Géricault. Au temps de notre peintre, à l'exemple de ce qui s'était fait antérieurement, quand on reproduisait un tableau en

Fig. 12. *Le Docteur Trioson expirant*
Pierre noire, estompe, traces de sanguine sur velin crème, h. 0,270; l. 0,440
Anne-Louis Girodet
Musée Girodet, Montargis (Inv. 874.116)

gravure, on cherchait plutôt une transposition graphique qu'une imitation matérielle. La lithographie de Verdier suppose la connaissance de la photographie.

Les deux têtes de suppliciés du n° 105 (peintures) de Clément sont une des études morbides les plus célèbres faites par Géricault en vue du *Radeau de la Méduse.* Nous avons vu plus haut, d'après Clément, quelle en fut la genèse. Deux candidats sont en ligne pour ce numéro de Clément, celui du Musée de Rouen (cat. 2052) et celui du Musée de Stockholm (cat. 2051). Le tableau du Musée des beaux-arts de Rouen ayant été acheté en 1882 par la Ville, celui de Stockholm doit être celui qui est passé à la vente Chéramy du 5 au 7 mai 1908, lequel a donc toutes les chances d'être celui qui est passé à la vente Giraud du 9 au 13 février 1886. Or Clément dit dès 1867 que le tableau qui avait été acheté par Alexandre Colin à la vente de Géricault se trouvait alors dans la collection Giraud. Mais il y a des écarts de dimensions qui viennent jeter quelque trouble. Le tableau de Rouen a exactement les dimensions de celui de la vente Chéramy (h. 0,48; l. 0,60). Il est vrai que le catalogue de la collection Chéramy, rédigé en 1907 par Meier-Grafe et E. Klossowski, donne à ce dernier tableau les dimensions de celui de Stockholm (0,50x0,61)! La vente Giraud ne donne pas de dimensions. Quant à Clément, au n° 105, il annonce: h. 0,50; l. 0,67. Il est probable qu'une coquille d'impression aura transformé dans le catalogue de Clément 0,61 en 0,67, et les mesures de la vente Chéramy auront été prises à la vue. De toute façon, l'exemplaire de Stockholm est incontestablement le meilleur, et donc l'original. Des quatre tableaux de débris anatomiques que nous possédons, c'est le seul qui paraît vraiment avoir inspiré Géricault. Jamais celui-ci ne dépassera la qualité de la substance picturale de ce tableau, exécuté par un pinceau inspiré, manié comme un ébauchoir, au point que la délectation artistique fait oublier l'horreur du sujet. C'est le lieu de se rappeler ce qu'écrivait Delacroix dans son *Journal* le 5 mars 1857[59] à propos d'un tableau de débris anatomiques de Géricault qu'on lui apportait pour avis: «Ce fragment de Géricault est vraiment sublime: il prouve plus que jamais qu'*il n'est pas de serpent ni de monstre odieux, etc.*»[60]

Alexandre Colin avait fait une copie de ce tableau, qui passa à sa vente le 2 février 1876; c'est probablement le

tableau du Musée de Rouen (cat. 2052) qui est une reproduction exacte, mais de facture très lisse. La copie du Musée Magnin à Dijon (cat. 2053), plus petite, est de qualité très inférieure.

Quant aux tableaux qui montrent la tête du supplicié seul, les cat. 2054, 2055, ils prouvent seulement l'activité des copistes dans l'atelier de Géricault.

Géricault est-il le premier à avoir eu l'idée d'utiliser l'hôpital comme lieu idéal pour trouver des modèles de la souffrance humaine? N'oublions pas qu'il a vécu à une époque où les théories de Lavater incitaient les artistes et les écrivains à étudier sur les corps les sentiments de l'âme[61]. Girodet, à qui l'on doit parmi ses *Œuvres posthumes* un bien curieux poème sur la Peinture, célèbre Lavater[62], et, parlant du jeune peintre, héros de son poème, il écrit:

Visitons avec lui les hôpitaux lugubres
Remplis d'exhalaisons, de vapeurs insalubres
[...]
Là le peintre observant la nature affaiblie
Vient surprendre à la mort les secrets de la vie
Il les trouve en ces corps par la douleur brisée
Quand leurs esprits vitaux, languissants, épuisés
Sont prêts à dépouiller leur terrestre enveloppe[63]

Girodet lui-même n'a-t-il pas dessiné «le docteur Trioson (qui était son tuteur) mourant» (fig. 12)? Par ailleurs, pour ce qui est du goût du macabre, Géricault n'a pas innové. Bartolomeo Torri, peintre italien du XVIe siècle, montrait une passion si prononcée pour l'anatomie qu'il conservait dans sa chambre et jusque sous son lit des membres et des morceaux de corps humain dont sa maison était empestée»[64]. Selon Vasari, le Rosso n'avait-il pas l'habitude de se faufiler dans les cimetières pour déterrer les morts et étudier l'anatomie? Léonard de Vinci n'avait-il pas été pour les mêmes raison accusé de sorcellerie?

Géricault dessina et peignit le général Le Tellier sur son lit de mort (t. V, cat. 1749, 1750), peut-être en 1818 quand il songeait déjà à la *Méduse.* A-t-il contribué à lancer une certaine mode macabre ou lugubre?[65] Horace Vernet dessinera à la Chambre des pairs et fera lithographier par Delpech la tête sinistre de Louis-Pierre Louvel (fig. 13), l'assassin du duc de Berry qui sera exécuté le 7 juin 1820. C'est le lendemain de son exécution que Hugues Fourau (1803-1873), élève de Gros, peignit la tête de Fieschi (fig. 14), l'auteur d'un attentat contre Louis-Philippe qui fit tant de morts le 28 juillet 1835. «Le même jour, la tête du criminel a été peinte à Bicêtre par Bracassat[66] et par M. Lépaulle», écrit Eudoxe Marcille, qui a acheté pour le Musée d'Orléans la tête de Fieschi par Hugues Fourau[67]. Quel concours d'artistes au pied d'une guillotine! En 1836, un ancien ami de Géricault, Ary Scheffer, qui l'avait peint sur son lit de mort (t. I, fig. 149), représenta sur son lit funèbre la tête du journaliste Armand Carrel (fig. 15 et 16), mort d'une blessure contractée lors d'un duel avec Emile de Girardin[68]. Dans un album consacré à *La Restauration d'après l'image du temps,* Armand Dayot donnait d'ailleurs à Géricault ce tableau qu'il situait au Musée de Versailles, et qui est en réalité au Musée de Rouen[69]. Ary Scheffer fera

Fig. 13. *Louis-Pierre Louvel*
Lithographie
Dessin d'Horace Vernet, lithographié par Delpech
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

aussi en 1830 un portrait de sa mère sur son lit de mort (fig. 17 et 18). Dans les cartons de Léon Cogniet au Musée d'Orléans, on trouve dessinée d'une façon appliquée la tête d'un vieillard mort ou moribond dans son lit (fig. 19).

Quant à ce qu'on pourrait appeler le romantisme du décapité, il a particulièrement inspiré les peintres belges du XIXe siècle. Louis Gallait (1810-1887) en a fait un tableau qui est au Musée de Tournai (fig. 20)[71]. C'était bien un sujet propre à tourmenter l'imagination débridée d'Antoine Wiertz (1806-1865) qui peignit une tête coupée (fig. 21) puis, apparamment inspiré par *Le dernier jour d'un condamné* écrit par Victor Hugo en 1829, a composé en 1853 un énorme triptyque sur le thème *Pensées et visions d'une tête coupée* (fig. 22). Félicien Rops (1833-1898), chez qui le funèbre et l'atroce font bon ménage avec le sadisme, ne pouvait manquer d'illustrer le thème: il a dessiné d'une façon symbolique une tête coupée à côté d'un crucifix sur une sorte d'autel (fig. 23), tableau sous lequel figure l'inscription: «Etude faite à l'hôpital Saint-Jean de Bruxelles»[72].

Que faut-il penser d'autres têtes de mort qui ont été attribuées à Géricault et qui sous ce nom usurpé sont

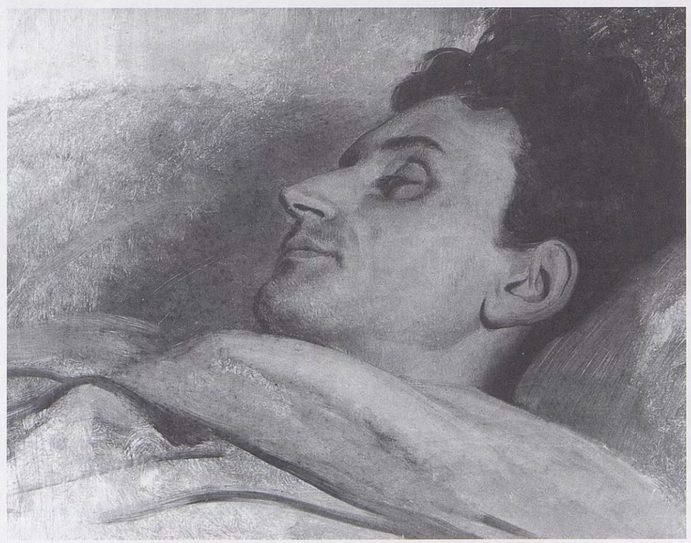


Fig. 14. *Tête de Fieschi décapité*
Huile sur toile, h. 0,400; l. 0,540
Hugues Charles Fourau
Musée des beaux-arts, Orléans (Inv. 427)

Fig. 15. *Armand Carel mort*
Huile sur toile, h. 0,380; l. 0,460
Ary Scheffer
Musée des beaux-arts, Rouen (Inv. 897.3)

Fig. 16. *Armand Carel mort*
Mine de plomb, h. 0,126; l. 0,160
Ary Scheffer
Museum Ary Scheffer, Dordrecht (DM/S/T66)

même devenues célèbres comme la tête de l'Art Institute de Chicago (cat. 2057) dont la facture crémeuse est si éloignée de celle de notre artiste et qui, pourtant, est restée jusqu'à nos jours une pièce renommée figurant avec honneur dans de nombreuses expositions, étant choisie pour être reproduite en couleur par Lorenz Eitner dans son catalogue de l'exposition qu'il a organisée aux Etats-Unis en 1971-1972? Ce tableau n'apparaît pas à la lumière avant l'exposition *Gros, ses amis, ses élèves* de 1936, avec l'indication: «coll. Champmartin, Foynard, Séquestre Richard Goetz». De ce pedigree, seul est réellement vérifiable le passage à la collection Richard Goetz. D'où vient l'idée qu'on ait invoqué l'appartenance à Champmartin? Il est de fait qu'à la vente Champmartin du 29 janvier 1884 figure au nº 274, sous le nom de Géricault, une «Tête d'homme. Etude d'après M. Champmartin malade», tableau qui repasse à la vente Renié et Champmartin le 28 janvier 1888, comme «attribué à Géricault». En tout cas, le personnage de Chicago, certainement mort, est beaucoup plus âgé que ne l'était Champmartin du vivant de Géricault.

La facture molle de cette *Tête* est semblable à celle du *Chat* du Musée de Copenhague; ces deux tableaux paraissent de la même main. Peut-être cette main est-elle celle de Champmartin? En effet, à cette vente de l'Atelier de Champmartin du 29 janvier 1884 figure sous le nom de Géricault un *Portrait de Godefroy, graveur* (nº 273) qui, n'ayant sans doute pas trouvé preneur, devient à la vente Renié et Champmartin du 28 janvier 1888 (nº 112) *Godefroy*

Fig. 17 (à gauche).
La Mère d'Ary Scheffer sur son lit de mort
Huile sur toile, h. 0,520; l. 0,375
Ary Scheffer
Museum Ary Scheffer, Dordrecht
(Inv. DM/S/65)

Fig. 18 (à droite).
Portrait de sa mère morte
Mine de plomb et estompe, h. 0,460; l. 0,375
Ary Scheffer
Museum Ary Scheffer, Dordrecht
(Inv. DM/S/T98)

Fig. 19. *Tête de moribond*
Pierre noire et rehauts de gouache,
h. 0,285; l. 0,305
Léon Cogniet
Musée des beaux-arts, Orléans (Inv. 508.C.1)

Fig. 20. *Tête coupée*
Huile sur toile, h. 0,555; l. 0,645
Louis Gallait
Musée des beaux-arts, Tournai

Fig. 21. *Une tête coupée*
Huile sur papier, h. 0,430; l. 0,570
Antoine Wiertz
Musée Wiertz, Bruxelles (Inv. 1985)

Fig. 22. *Pensées et visions d'une tête coupée* (Triptyque fixe)
Peinture mate sur toile, h. 1,700; l. 2,650
Antoine Wiertz
Musée Wiertz, Bruxelles (Inv. 1925)

graveur sur son lit de mort, mais n'est plus qu'attribué à Géricault. Cependant, la même «dévalorisation» est arrivée à l'*Etude de chat* (n° 282) de la vente 1884 qui devient un *Chat blanc couché* (n° 107) dans la vente de 1888 et qui, lui aussi, n'est plus qu'attribué. L'expert des deux ventes, Féral, rendu sans doute prudent par les commentaires des connaisseurs de Géricault qu'il aura entendus à la première vente, a uniformément mis «d'après Géricault» pour toutes les pièces relatives à cet artiste.

Il est d'autant plus raisonnable d'attribuer le *Chat* de Copenhague et la *Tête d'homme mort* de Chicago à Champmartin que ces deux œuvres sont passées à la vente du séquestre Richard Goetz, les 23-24 janvier 1922, portant chacune sur leur châssis «Collection Champmartin»[73].

Plus éloigné encore de Géricault est le guillotiné du Musée d'art et d'histoire de Genève (cat. 2058), sur l'envers du cadre est inscrit: «Tête de Jacques Didier, exécuté en 1821 pour avoir tué sa femme». Géricault était en Angleterre en 1821. La facture pâteuse est très différente de la sienne: Klaus Berger lui a fait cependant un sort, en le reproduisant dans l'édition allemande de son livre.

Quant à la tête de l'ancienne collection Goetz (cat. 2059), cet ouvrage grossier n'a sa place ici que parce que le nom de Géricault a été prononcé à son sujet.

Il faut enlever à Géricault la *Tête de Supplicié* posée sur une table (cat. 2060) que Lorenz Eitner et Philippe Grunchec considèrent comme autographe. J'avoue que la couleur vert pomme de cette tête qui voudrait être une teinte cadavérique ne me revient pas; le pinceau de Géricault, pour figurer la décomposition cadavérique, eût trouvé d'autres accents, et il n'y a pas de raison d'admettre comme étant de sa main cette pièce sur laquelle nous n'avons pas d'information, avant qu'elle ne surgisse à la vente Boulard en 1900. Tout ce qui est sorti du pinceau de Géricault à l'époque de la *Méduse* est si magistral que l'on ne doit pas hésiter à élaguer de son œuvre à ce moment-là ce qui n'est pas de la plus haute qualité. D'ailleurs, l'indigence de la peinture est bien en accord avec la pauvreté du croquis (cat. 2061), sur lequel précisément figure cette tête, vue en raccourci. Peinture et dessin sont du même élève, peignant auprès de son maître.

Voici donc écarté l'argument principal qui faisait donner à Géricault cette tête de guillotiné.

Pour ce qui est de la belle peinture d'un homme assassiné gisant et vu jusqu'à mi-corps nu (cat. 2062), elle a certainement beaucoup de qualité, mais sa technique quelque peu unie est différente de celle du maître. Elle nous éloigne de la *Méduse,* puisque le glaive qui a tué cet homme – soit qu'il ait été tué, soit qu'il ait mis fin à ses jours – est à côté de lui. Il est vrai qu'on s'est battu à coups de sabre sur ce radeau.

Dans la même attitude, un cadavre dont le bas du corps est revêtu d'une draperie est reproduit sous le nom de Géricault dans la monographie d'Antonio del Guercio avec le titre *Christ mort* (cat. 2063). Celui-ci y voit un «exemple typique» de l'influence subie en Italie par Géricault. Philippe Grunchec l'a rejeté avec raison parmi les apocryphes. En dehors du modelé vraiment faible, l'emploi de l'huile grasse suffirait à l'éloigner de ce peintre.

La peinture cat. 2064, beaucoup plus tardive que l'époque de Géricault, n'a rien à voir avec la représentation de suppliciés. Cet homme et cette femme semblent bien vivants, mais contraints à passer la nuit dehors. Le cat. 2065, vendu chez Christie's le 3 décembre 1971, est d'un tout autre style et également plus tardif, de même que le cat. 2066 du Musée de Calais montrant une tête de jeune femme dormant au lit, qui est du peintre calaisien Firmin Desclos (Calais 1818, Paris 1843). Dominique Vieville, conservateur du Musée de Calais, m'écrit le 8 avril 1981 qu'il ignore pour quelle raison et sur quelle intervention (sans doute une visite un peu rapide de nos réserves par un Parisien trop pressé, dit-il) ce tableau a été en 1945 donné à Géricault, sous le nom duquel il a alors figuré au Service de Documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux.

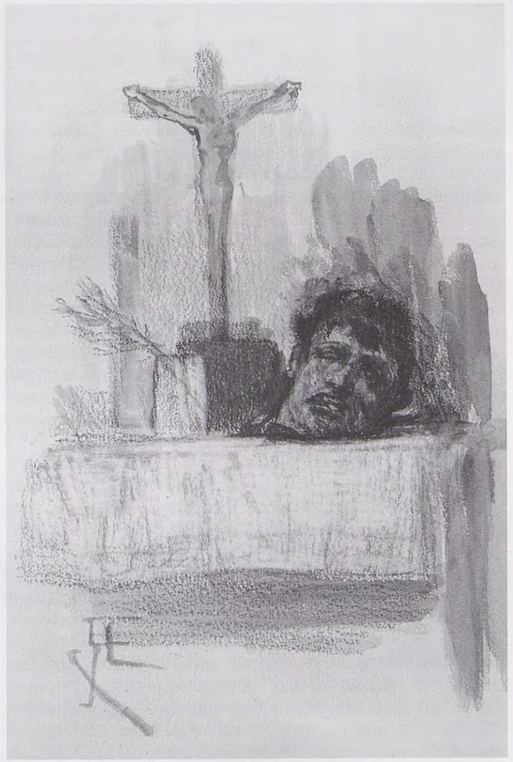


Fig. 23. Etude faite à l'hôpital Saint Jean de Bruxelles
Mine de plomb et lavis de gris, h. 0,215; l. 0,155
Félicien Rops
Bibliothèque Royale, Bruxelles

La tête d'homme renversée du Musée de Rouen (cat. 2067), qui pourrait être une étude pour la tête du fils pleuré par son père, est certes d'une autre qualité. Ce n'est pas une tête de décapité, car on voit le buste simplement esquissé. Ce qu'on sait de l'histoire de ce tableau ne remonte pas avant 1904, année où le Musée de Rouen l'a acquis. Aussi faut-il être circonspect dans l'attribution. Lorenz Eitner l'a fait figurer dans son exposition et Philippe Grunchec l'a admise comme autographe, bien qu'il ait constaté dans cette œuvre une facture différente des autres têtes de suppliciés de Géricault. Ce traitement de la pâte bien liée qui s'arrondit sous le pinceau dans les lumières et devient filante dans les ombres étonne chez Géricault à l'époque du *Radeau* et ferait plutôt penser à Delacroix. Encore pourrait-elle s'expliquer si on la situait à une date postérieure; bien qu'elle soit une tête d'homme – la pomme d'Adam bien saillante le prouve, elle n'est pas sans rapport avec la tête de la femme étendue au premier plan de la *Scène de peste* (cat. 2097). Mais il convient d'être prudent et de ne pas se laisser entraîner inconsidérément par la sympathie que provoque la qualité de cette peinture. A titre d'analogie, rappelons ici la tête d'homme renversée de l'étonnant tableau *Le Triomphe du peuple français au 10 août* (fig. 24), exposé par Ph.-A. Hennequin au Salon de 1799[74]. Il y a dans cette œuvre une force expressive qui annonce celle de Géricault dans le *Radeau.*

Une tête également renversée (cat. 2068) est apparue à l'exposition du *Centenaire* en 1924 et Lorenz Eitner l'a fait figurer à son exposition itinérante aux Etats-Unis en 1971-1972. L'exécution très médiocre de cette tête ne permet pas de la laisser attribuer à Géricault; ce doit être quelque travail d'élève, aux côtés du maître, d'après une tête coupée, peut-être le même qui a fait le cat. 2060.

Retirée de la vente du 28 novembre 1971, une tête qui a appartenu à Pierre Dubaut et a figuré aux expositions Bernheim-Jeune et Aubry, paraît portraiturer un malade aux yeux lourds de mélancolie (cat. 2069). Tout ce que je puis en dire, c'est qu'elle est de l'époque de Géricault, les ombres ayant été traitées en frottis de la manière néo-classique.

Qu'il y ait eu tant d'œuvres relatives à la *Méduse* exécutées dans l'atelier de Géricault au moment où celui-ci procédait aux recherches en vue de ce tableau n'est pas surprenant. Clément rapporte qu'il y avait autour de lui: «son ami intime M. Dedreux-Dorcy, son élève M. Jamar, ses deux jeunes disciples MM. Montfort et Lehoux, ainsi que MM. Robert Fleury et Steuben. Il couchait avec M. Jamar dans une chambre attenante à l'atelier...[75] Lehoux semble avoir exercé des fonctions analogues à celle d'un «massier», comme il appert d'une lettre, contemporaine du *Radeau* (t. I, doc. 134) adressée par Géricault à Champmartin, par laquelle il fait savoir à ce dernier que le jeune homme était chargé du rangement de son atelier.

Quant à l'activité picturale à laquelle se livraient ces jeunes artistes, Montfort s'estime avoir été: «Assez heureux, dit-il à Clément, pour avoir été admis à copier quelques études dans l'atelier de M. Géricault durant l'exécution de son tableau...»[76] Pour Dedreux-Dorcy,

Fig. 24. Fragment du *Triomphe du peuple français, le 10 Août 1792*
Huile sur toile
Philippe Auguste Hennequin
Musée de Tessé, Le Mans (Inv. 10.486)

divers témoignages rapportent qu'il aida Géricault dans le *Radeau*. Il y en a d'autres encore. Nous avons vu que Champmartin a fait à côté de Géricault et en même temps que lui, une étude (cat. 2049) d'après le motif de la *Nature morte aux bras et jambes* (cat. 2048). A la vente d'Alexandre Colin du 2 février 1876, on trouve une copie des deux têtes de suppliciés (n° 370). Lehoux avait des copies de débris anatomiques qui ont été catalogués à la vente de son fils, les 25-26 janvier 1897, n°s 57 et 58.

Que veut dire exactement Montfort quand il écrit que Géricault fit aussi «une tête de jeune fille, également morte, conjointement avec Robert Fleury», texte que nous avons cité plus haut (voir p. 30)? Devons-nous comprendre qu'ils ont peint ensemble le même tableau, ou qu'ils ont peint l'un à côté de l'autre le même motif? Le développement du texte fait pencher pour la seconde hypothèse. Géricault exerça, pendant l'exécution de la *Méduse,* une véritable activité de professeur et il prit parfois ses élèves comme auxiliaires.

Il avait prié Montfort de recopier une de ses esquisses du *Radeau* pour Corréard, et Lehoux de faire une réduction du tableau pour le graveur Reynolds[77]. Plus tard, nous dit Montfort, dans les derniers mois de sa maladie, ne chargea-t-il pas Lehoux d'exécuter pour lui une petite copie du *Radeau* qu'il voulait avoir sous ses yeux?: «Voilà ce qu'il me dit un jour, quand étant déjà au lit, je lui montrai une copie de son tableau, faite par Lehoux et que Lehoux, je ne sais plus pour quel motif, n'avait pu venir lui soumettre lui-même. J'avais placé cette copie sous son œil à quelque distance du lit et il la fixait depuis quelque moment lorsqu'il me dit: «mais est-ce que mon tableau offre ainsi ces taches blanches de tous les côtés?». Ce tableau était alors dans l'atelier de M. Cogniet et Mr Géricault ne l'avait pas vu depuis longtemps et comme je lui répondais qu'ayant vu Lehoux travailler à cette copie, elle m'avait parue assez belle et qu'il connaissait aussi bien que moi le soin qu'avait dû apporter Lehoux à ce travail, il reprit: «Eh bien! Montfort, c'est une fameuse leçon et désormais si je reviens à la santé, j'aurai soin d'avoir un foyer de lumière où s'arrêtent les yeux et ne commettrai plus la faute de la diviser ainsi à droite, à gauche, de manière à enlever à l'ouvrage toute sérénité, et il remua ensuite en soupirant la tête... de laisser...[78]

A en croire le rédacteur du catalogue de la vente du fils de Montfort le 6 mars 1885, au n° 42 de celle-ci figurait une «copie de l'esquisse définitive du projet du tableau de Géricault représentant le *Radeau de la Méduse.* L'esquisse originale fait partie de la collection du baron Schickler. Cette copie a été demandée à M. Montfort par son maître Géricault pour être offerte à M. Corréard. 0,38; 0,56. Adjugée 210 fr. à Duchesne.» Qui trop embrasse mal étreint. C'est l'esquisse Moreau (cat. 1970) et non l'esquisse Schickler (cat. 1962) qui pourrait être considérée comme l'esquisse définitive, ainsi que nous l'avons vu. En outre, l'esquisse Schickler est dans un état d'inachèvement qui rend invraisemblable qu'on en ait fait une copie, surtout pour donner à quelqu'un un souvenir du tableau du Salon.

Donc, Clément qui doit répéter Montfort, à moins que ce ne soit de Lehoux qu'il le tienne, nous dit que Géricault avait fait faire à Lehoux une réduction pour permettre au

graveur Reynolds d'exécuter sa gravure. C'était là une méthode employée depuis le XVIIe siècle dans l'exécution des estampes d'après des tableaux. On appelait ces copies destinées aux graveurs des «pastiches». Téniers, conservateur des collections de l'archiduc Léopold-Guillaume, en exécuta 244 pour la réalisation du *Theatrum pictorium* qui devait faire connaître la collection célèbre du palais du Coudenberg, et, par fortune, quelques-unes sont venues jusqu'à nous. Cependant, le propos de Clément soulève quelque difficulté. La superbe gravure *a mezzotinto* de Reynolds, le seul document qui puisse nous donner une idée du *Radeau* quand il était encore intact, a été enregistrée au Cabinet des Estampes sous le n° 24 en 1829 seulement, c'est-à-dire après l'exposition du tableau au Musée du Louvre. Reynolds est-il venu à Paris pour l'exécuter? Si les souvenirs de Montfort sont exacts, pourquoi Reynolds aurait-il attendu si longtemps pour faire sa gravure? Celle-ci a eu deux éditeurs à Paris et à Londres. Le «pastiche» de Lehoux aurait-il été envoyé à Londres pour permettre à Reynolds de faire son travail? Nous espérions obtenir quelque renseignement sur la possibilité d'un enregistrement au moment de l'exécution au British Museum. Mais il n'y en a pas eu, paraît-il. Le British Museum ne possède que deux épreuves avant lettre de cette gravure, et A. Whitman qui a catalogué l'œuvre de Reynolds en 1903 n'en connaît point d'autre[79]. Le lieu d'émission doit donc être Paris où elle a dû être faite. Comment croire, d'ailleurs, qu'une reproduction aussi parfaite ait pu être réalisée sans contact direct avec l'œuvre?

Enfin, si l'on prend à la lettre le témoignage de Montfort (voir p. 40), il n'y aurait pas eu deux copies mais trois, demandées par Géricault à des élèves puisque, dans les derniers mois de sa maladie, le peintre fit exécuter par Lehoux une petite copie qu'il voulait avoir sous les yeux. Cette petite copie ne peut être le tableau cat. 1972, car Géricault aura certainement voulu avoir une image du tableau fini, tel qu'il figurera au Salon, avec le cadavre de droite. Serait-ce donc celle qui a péri à Mortain en 1944 dont nous allons bientôt parler?

Puisant à une autre source, sans doute Lehoux lui-même, voici comment Clément raconte l'histoire de cette copie de dernière heure: «Beaucoup plus tard en 1824, à son lit de mort, M. Lehoux lui apporta une petite copie de la *Méduse* qu'il lui avait demandée et qu'il était pressé de voir terminée. Il la regarda longuement. M. Lehoux, qui plus que jamais dans cette circonstance avait fait tout son possible pour le satisfaire, voyait sa tête au-dessus de la toile, enfouie dans les oreillers et remarquait une légère contraction de son front. Sur ces entrefaites, M. Cogniet entra: «Dites-moi, Cogniet, fit brusquement Géricault, mon tableau a-t-il l'aspect de la copie de Lehoux? Est-il aussi taché de noir et de blanc?» «Sous ce rapport, répondit M. Cogniet, la copie me paraît juste et rend assez l'effet du tableau.» Cet aveu chagrina beaucoup Géricault. Il dit de bonnes paroles à M. Lehoux, lui expliqua que toute la faute était en lui, mais que c'était une leçon dont il profiterait s'il pouvait jamais reprendre le pinceau.»[80]

Lehoux, pour répondre à un désir de son maître malade, a pu aller faire cette copie dans l'atelier de Léon Cogniet où nous savons que le tableau était visible, puisque Delacroix l'y a admiré le 19 juin 1824 (t. I, doc. 298).

L'inventaire après décès (t. I, doc. 299) mentionne une «ébauche d'après le Radeau de la Méduse» (alinéa 43), ce qui n'est pas clair, mais doit tout de même désigner un tableau original, et une «esquisse représentant le Radeau de la Méduse» (alinéa 9), ce qui est plus précis. Ce pourraient être les deux esquisses du Louvre. Par ailleurs à l'alinéa 22 est une «copie d'après le Radeau de la Méduse» qui doit correspondre au n° 27 de la vente après décès. Enfin, tout un carton à dessins contenant des études pour le Radeau figure à l'alinéa 66.

On se rappelle comment, désirant avoir auprès de lui deux copies de Gros, Géricault en confia l'exécution à Montfort et à Lehoux.

Cette intense activité d'atelier autour de Géricault à la fin de sa vie nous a autorisé à attribuer à des collaborateurs certains travaux dont la facture n'est pas du maître et qui lui servaient pour juger de l'effet qu'il avait conçu, sans s'astreindre à les peindre lui-même. Quand on songe à la qualité remarquable de la copie de la *Bataille du Mont-Thabor* de Gros, due à Lehoux, qui a été prise au Musée d'Avignon pendant si longtemps et par tout le monde pour un original de Géricault, on ne peut se montrer choqué que je donne à un élève l'exécution de l'esquisse du *Sauvetage* (cat. 1954), dont la peinture, en réalité, est bien inférieure à celle du tableau d'Avignon.

Du *Radeau,* plusieurs copies, nous l'avons vu, ont été exécutées sur l'ordre de Géricault. Sans doute «l'esquisse» qui se trouvait avant la dernière guerre dans la famille, avait-elle cette origine. Les docteurs Jules et Gilles Buisson, qui connaissaient ce tableau, écrivaient en 1960: «Mme Roquet a perdu, au cours de la bataille de Mortain une esquisse très poussée du *Radeau*[81]. En 1976, le docteur Gilles Buisson précise que la figure drapée, ajoutée au dernier moment, existait sur la toile brûlée. Elle ne pouvait donc être autographe[82].

Le *Radeau de la Méduse* a inspiré à d'autres artistes des scènes de naufrage qu'on n'a pas manqué d'attribuer à Géricault. Certaines de ces œuvres pourraient avoir été faites directement dans l'entourage de l'artiste. Il en est ainsi de cinq dessins à la plume qui ont des provenances diverses mais qui sont de même facture. Les personnages y sont dessinés nus mais avec une simplification de volumes un peu cubiste. Le thème d'un de ces dessins (cat. 2070) grouillant de figures nues, qui au trait de plume ajoute le lavis, est difficile à débrouiller; on y voit en effet réunies des actions diverses et contradictoires de l'événement. Sur la droite, des figures maniant des mâts semblent construire le radeau; à côté, un personnage brandit un sabre; en bas, il y a des cadavres dont l'un, renversé sur le dos, rappelle la figure de l'angle inférieur gauche du tableau de Géricault. Sur la gauche, plusieurs personnages nous font assister à la scène de la délivrance, formant un enchaînement de gestes qui aboutit à une figure brandissant un

drapeau, juchée sur quelque socle, exactement comme dans le tableau du Louvre. Et dans le fond, on voit le gréement du brick sauveur, reproduit aussi à gauche.

Du même artiste sont deux feuilles occupées chacune au recto et au verso par des croquis (cat. 2071-2074) et qui, exposées chez Maurice Gobin en 1935, ont été reproduites dans son livre par ce collectionneur. Les attitudes violentes et contorsionnées de ces figures font penser à divers épisodes. Certaines correspondent incontestablement à des gestes de construction (cat. 2071, 2073). Sur un de ces croquis (cat. 2071), les nus tombés au centre semblent aidés par d'autres à se relever; sur un autre, le cat. 2074, ces personnages brandissent de petits drapeaux, ce qui peut être une interprétation du texte de Savigny et Corréard au moment où apparaît *L'Argus:* «Chacun se saisit de mouchoirs et de différentes pièces de linge pour faire signe au brick qui s'approchait rapidement.»[83]

Ces dessins sont le témoignage d'un élève de Géricault qui à côté de lui, tandis qu'il travaillait à son tableau se mit, la plume à la main, à penser aux divers épisodes du naufrage dans une certaine confusion.

Une *Etude pour le Radeau de la Méduse* vendue à New York chez Parke-Bernet en 1965 (cat. 2075) qui montre un cadavre couché sur le ventre, tenant embrassé un autre cadavre étendu sur le dos, pourrait être de la même main que le *Naufragé,* étendu sur une plage au bord de la mer, du Musée d'Alençon (t. III, cat. 938), peinture d'une qualité suffisante pour que Lorenz Eitner l'ait fait figurer dans son exposition de 1971-1972. Ce tableau a été acquis par le musée en 1860; bien que le Musée d'Alençon soit un musée secondaire, Clément aurait dû le connaître, puisqu'il figure à un catalogue de ce musée rédigé en 1862. S'il l'a vu, il n'a pas jugé opportun de l'inclure dans son répertoire. De toute façon, sa facture n'est pas celle de Géricault.

D'une qualité inférieure est une *Scène de naufrage* que Pierre Dubaut a fait figurer à l'exposition Bernheim-Jeune en 1937 (cat. 2076). Elle montre *La famille des naufragés,* l'artiste qui l'a peinte ayant eu l'idée comme Géricault dans ses premières recherches, de faire figurer un enfant sur le radeau. L'homme, ainsi qu'un camarade, fait des signaux au brick sauveur. Le souvenir du tableau de Géricault paraît direct. Quant au cat. 2077, c'est vraiment une œuvre très grossière. L'aquarelle (cat. 2078) a été attribuée aussi indûment à notre artiste, de même que le cat. 2079.

Enfin, une marine avec scène de naufrage dans l'esprit de Gudin (cat. 2080), postérieure à Géricault, lui a été attribuée.

Sans doute faut-il voir un reflet du *Radeau de la Méduse* dans un curieux dessin appartenant à une collection privée (cat. 2081) et qui doit être d'un Italien. Il représente le *Sauvetage* avec deux signaleurs comme dans le tableau du Louvre; le cadavre de soldat plongeant la tête dans l'eau, à droite, et un autre à gauche étendu sur le dos, rappellent les cadavres des deux extrémités droite et gauche de la composition de Géricault. L'exécution est celle d'un néoclassique. Le dessin encadré au trait porte les inscriptions suivantes: au sommet: *Esposizione del 1830 Parigi;* au bas: *Naufrage de la Méduse, Quadro di Géricault* et enfin, à droite en dehors des marges: *Alto Braccia 3* (?) *Largo Braccia* [...]. Cette mesure de la brasse[84] était encore employée à Florence dans la première moitié du XIXe siècle. La mention supérieure fait peut-être allusion à l'exposition du *Radeau* que cet artiste aura vue à Paris en 1830 au Louvre où il figurait au moins depuis 1826 (t. I, doc. 315).

Au palais Pitti figure une scène de naufrage portant les initiales T. G. (cat. 2082); elle prouve que la fabrication portant sur l'œuvre de Géricault a dû gagner aussi l'Italie.

Des copies anciennes du tableau ont été considérées souvent comme des originaux. Une copie du Musée d'Angers (cat. 2083) de petites dimensions a passé dans l'esprit de Jean Vergnet-Ruiz et de Michel Laclotte pour «une des dernières mises au point d'ensemble pour la *Méduse*»[85] et, en 1959, Mlle Martin-Méry l'a fait figurer sous le nom du maître à l'exposition «La Découverte de la lumière» au Musée de Bordeaux (qui a lui-même depuis 1863 une copie du *Radeau,* cat. 2084. André Michel et François Fosca[86] ont pris pour une esquisse originale la très médiocre copie du Musée de Rouen (cat. 2085). Le Musée de Bucarest (cat. 2086) croit toujours avoir une esquisse autographe, alors que le Metropolitan Museum de New York a renoncé depuis longtemps à considérer comme telle la très mauvaise copie (cat. 2087) qui avait été achetée comme originale en 1909. Le tableau (cat. 2088) est d'une bonne qualité; la «pochade» (cat. 2089) est fort médiocre.

Les copies sont nombreuses dans les musées. Je n'en citerai encore que deux, car les circonstances de leur exécution sont curieuses.

Il existe du *Radeau de la Méduse* une copie aux mêmes dimensions qui a été exécutée en 1859-1860 sur commande de l'Etat (t. I, doc. 363). Deux peintres impécunieux, Guillemet et Ronjat, entreprirent de persuader le directeur général des Musées, le comte de Nieuwerkerke, qu'en raison de l'emploi du bitume par Géricault, le *Radeau de la Méduse* était irrémédiablement perdu et que, pour en perpétuer le souvenir dans la mémoire des hommes, il n'y avait rien d'autre à faire que d'en exécuter un fac-similé, s'offrant eux-mêmes pour l'accomplir[87]. Le 1er mars 1858, ils lui envoient une lettre en ce sens, comprenant un important rapport technique sur l'état de dégradation du tableau. La décision de dépense fut assez longue à obtenir du ministre d'Etat, et nos compères renouvelèrent plusieurs fois leur demande. Le 4 février 1859, Guillemet dévoile ses batteries:

«Monsieur le Comte, mille pardons de mes instances itératives, mais je brûle de savoir si le Géricault sera bientôt pour moi une planche de salut!

»Par suite des ennuis et des pertes considérables survenus à ma famille je suis devenu l'unique soutient *(sic)* de ma mère et de ma sœur; le pire est que moi-même n'ayant jamais eu moins de travail qu'en 1858, je me suis vu forcé d'anticiper sur l'avenir, comptant que d'un moment à l'autre, un travail quelconque me réhabiliterait et faciliterait en même temps le cours de mes projets d'avenir: mais

Cat. 1923 *Le Radeau de la Méduse*
Détail

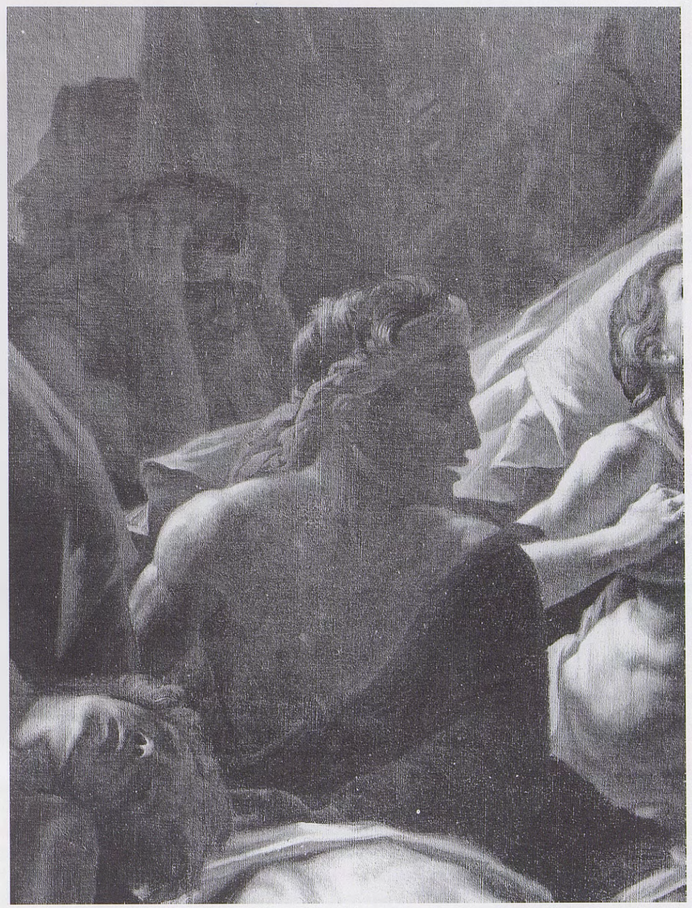


Fig. 25. Copie du *Radeau de la Méduse* (détail)
Huile sur toile
Etienne Antoine Eugène Ronjat
Musée des beaux-arts, Rochefort (Inv. 183 D)

rien n'a encore surgit *(sic)*, l'espérance et le courage seuls me restent.

»Aujourd'hui accablé sous le poids d'aussi fâcheuses conséquences, j'ose espérer, Monsieur, qu'en ces considérations vous aurez égard à ma prière, et daignez croire au profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être

Monsieur le comte
votre très obéissant serviteur
Guillemet.»

Il est curieux que Nieuwerkerke n'ait pas montré plus de méfiance. Au reçu de cette lettre, au contraire, dès le 11 février il envoie un rappel au ministre d'Etat, et celui-ci lui répond le 3 mai qu'il accepte et que la dépense sera prise au compte de la Division des beaux-arts.

Les deux artistes travaillèrent dans le pavillon de l'Horloge, s'étant plaint que l'extrémité de la Grande Galerie qu'on leur avait désignée comme atelier était insuffisamment éclairée. La copie ne sera terminée que le 10 septembre 1860; le comte de Nieuwerkerke s'en déclara très satisfait (17 septembre) et le tableau fut remis en place en octobre.

Quel prix fut payé cette copie? Les archives du Louvre qui possèdent un dossier très complet sur cette affaire ne le disent pas, car nous l'avons vu, la dépense fut prise au compte de la Division des beaux-arts.

Le tableau de Géricault, malgré les détériorations limitées qu'il montrait, ne paraissant pas prêt de périr, la copie de Guillemet et Ronjat fut mise en dépôt en 1864 au Musée

Fig. 26. Copie du *Radeau de la Méduse* (détail)
Huile sur toile
Etienne Antoine Eugène Ronjat
Musée des beaux-arts, Rochefort (Inv. 183 D)

des beaux-arts d'Amiens où il est roulé depuis la dernière guerre et inaccessible.

Ces deux artistes devaient naturellement, après cette épreuve, être entraînés à imiter la manière de Géricault. Aussi, lorsque la Ville de Rochefort-sur-Mer, appuyée par l'amiral Rigault de Genouilly, ministre de la Marine, sollicita de l'Empereur une copie de l'illustre tableau, c'est à Ronjat qu'elle fut commandée. Le Musée de Rochefort-sur-Mer reçut ce tableau en 1869. La copie est relativement importante, elle a h. 1,94 l. 2,86 (cat. 2088); son exécution est médiocre, mais elle a au moins l'avantage de témoigner des parties abîmées du tableau original (fig. 25, 26).

La lettre adressée le 1er mars 1858 par les deux compères est très intéressante par le rapport technique qu'elle contient. Nous la publions au tome I (doc. 363). Cependant, il convient de ne pas prendre au pied de la lettre tout ce qu'ils mettent en avant. Il est vrai de dire du bitume: «Cette malheureuse couleur a l'inconvénient de ne pas sécher et de se liquéfier sous l'influence de la chaleur.» Mais il est faux de prétendre que pour le *Radeau,* «les préparations ont été faites au bitume dont on abusait à cette époque... en sorte que, dans les préparations d'un tableau, cette couleur s'interpose entre la toile et la couleur proprement dite, les isole l'une de l'autre et empêche l'adhérence, ce vice est irrémédiable». Il est faux également de dire: «En outre Géricault a employé ce même bitume dans la composition de ses tons et en pleine pâte...»

Il est certain que si Géricault avait procédé de cette manière, son tableau aurait été profondément altéré, comme divers tableaux de Prud'hon, ou même irrémédiablement perdu, comme *L'Allée de châtaigniers* de Théodore Rousseau, au Louvre, ou encore du même artiste la

Descente des vaches dans le Morvan, du Musée Mesdag de La Haye, aujourd'hui complètement illisible et qui a dû être mis en réserve.

Cependant, il s'est formé à propos de l'emploi du bitume au XIXe siècle toutes sortes de légendes. Voici ce que je trouve dit par un restaurateur, Renato Vassalo, lors d'un débat sur la restauration institué par le *CRIC* en 1982[88]: «Le bitume est une suie; on a trouvé à un moment donné qu'en frottant l'arrière du tableau avec cette graisse, celle-ci traversait toutes les couches et donnait un luisant à la couche picturale en dessous du vernis, donc la couche picturale devenait plus brillante.» Je n'imagine guère la migration de cette substance à travers la toile, l'enduit et la couleur jusqu'à atteindre le vernis, d'autant plus que selon Renato Vassalo lui-même, les enduits de cette époque étaient des enduits gras. Ce qu'on pourrait penser, c'est que Géricault se serait servi du bitume pour glacer dans les ombres, empâter dans les lumières: c'est le procédé courant de la peinture moderne depuis le XVIIIe siècle, et les néo-classiques l'ont employé avec prédilection. Le bitume de Judée permet d'obtenir un aspect laqué, d'une transparence, d'une profondeur inégalée par aucune autre couleur; mais, au bout de quelques années, les phénomènes indiqués plus haut se déclarent et disloquent totalement la pellicule picturale à laquelle le bitume a été mêlé. C'est précisément dans les ombres que le *Radeau de la Méduse* a souffert; les parties lumineuses qui, heureusement, couvrent la plus grande proportion de la toile, sont intactes. La peinture, sauf les ombres, est exécutée en pleine pâte, sur les chairs l'artiste obtenant une vibration par des hachures, procédé analogue à ce que Delacroix plus tard inventera pour son compte et appellera le «flochetage». Le bitume de Judée aurait commencé à être employé à la fin du XVIIIe siècle en France et en Angleterre. Cependant, toute la période de l'Empire, l'école française fut préservée de cette calamité de la peinture, parce qu'à l'exemple de David, elle cherchait les formes lisses, tournant dans la clarté. Prud'hon, malheureusement, s'est laissé séduire par les sortilèges de la facture noire et laquée que permet le bitume. On prétend que c'est Ary Scheffer qui en apprit l'usage à Géricault; c'aurait été certes un cadeau empoisonné.

A en croire les propos tenus par Robert Fleury, rapportés par J.-J. Henner, Géricault aurait aimé le noir. Robert Fleury, nous l'avons vu, avait fait partie de l'atelier du *Radeau.* Voici ce que Henner lui fait dire: «Tout à coup le père Robert Fleury se leva en agitant les bras et s'écria: certainement qu'il faut du noir. Géricault me disait que plus un tableau est noir, mieux il vaut.»[89] Je doute de la fidélité des souvenirs de Robert Fleury, Géricault n'a pas aimé le noir pour lui-même; il a cherché seulement à obtenir des effets de transparence dans les ombres.

Ce qui est vrai, cependant, c'est que Géricault n'a pas pratiqué l'éclairage d'atelier, qui est celui de l'école classique, où la forme devait être modelée dans la lumière. Il a vu la forme avec un instinct de sculpteur, cherchant à faire saillir le relief par la vigueur des ombres, et il s'est souvent exercé dans ses dessins à la plume à modeler dans l'ombre des formes en contre-jour; mais ce qui est possible en dessin ne l'est guère en peinture où la transparence des ombres n'est que temporaire, faisant place au bout d'un certain temps à des opacités qui creusent le tableau au lieu de le faire jaillir en relief.

C'est l'impressionnisme qui a fait cesser l'emploi du bitume, car Courbet paraît en avoir encore usé quelquefois.

Etrangers à la grande révolution qui s'accomplit dans la couleur vers 1860, certains peintres ont continué à se servir de la couleur traîtresse. Un livre comme celui de Ch. Rudhart sur l'*Art de la peinture* (1891) la recommande encore pour glacer.

Mais Géricault s'est-il réellement servi de la couleur au bitume? Intéressé par le problème de l'emploi de cette matière au XIXe siècle, M. Laclotte, conservateur en chef des peintures du Musée du Louvre, a demandé à M. Jean Petit, ingénieur au CNRS (Organisation moléculaire et macromoléculaire, GR35) d'analyser des prélèvements sur les *Femmes souliotes* d'Ary Scheffer, le tableau type présentant la «peau de crapaud» qui a toujours passé pour avoir été produit par l'emploi du bitume. Or, J. Petit n'a trouvé sur cette peinture aucune trace de matière répondant aux réactions physiques ou chimiques spécifiques du bitume. Intrigué par ces résultats, avec l'accord de M. Laclotte, j'ai prié J. Petit d'analyser des prélèvements opérés sur le *Radeau de la Méduse,* l'*Officier de chasseurs* et le *Cuirassier blessé.* Je ne puis ici reproduire tous les termes de son rapport technique[90], mais seulement la conclusion. Or celle-ci, dit J. Petit est indiscutable: aucun de ces tableaux ne contient la moindre trace de bitume. Il semblerait que Géricault ait introduit de plus en plus d'huile cuite au plomb dans les vernis entrant dans ses compositions. «L'*Officier de chasseurs* ne paraît pas en contenir, le *Cuirassier blessé* en présente un peu plus, et dans le *Radeau* l'emploi en est systématique.»

Les effets de destruction de la couche picturale par l'emploi de l'huile cuite au plomb sont en effet semblables à ceux du bitume et peuvent être confondus avec ces derniers. L'analyse de J. Petit est venue bouleverser toutes les notions acquises sur l'emploi du bitume au XIXe siècle. Le problème ne pourra être résolu que par une recherche fondamentale pratiquée sur un plus grand nombre de peintures de divers artistes appartenant aux diverses écoles de peinture au XIXe siècle.

Si Guillemet et Ronjat n'avaient pas recopié le *Radeau de la Méduse* et si par malheur il avait été détruit par quelque catastrophe, une copie d'égales dimensions, antérieurement exécutée par Tito Marzocchi et aujourd'hui introuvable mais qui doit être conservée dans les réserves du palais Pitti à Florence, nous en garderait le souvenir. Vraiment Géricault appelait la copie (voir t. I, doc. 338).

Voici quelques tableaux passés dans des ventes ou expositions que je n'ai pas identifiés:

– Géricault. Etude importante pour le *Naufrage de la Méduse.* No 27, vente MM. de V***, Drouot, Paris, 1er mai 1874, adjugé 205 frs à De Villars.

Fig. 27. *Les Naufragés de la Méduse*
Géricault pinxt
S.W. Reynolds, graveur du Roi d'Angleterre sculpt.
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

- Géricault. Le *Radeau de la Méduse.* T., h. 0,59; l. 0,80. Vente Drouot, Paris, 15 mars 1899, nº 25.
- Par ou d'après Géricault. Le *Radeau de la Méduse.* T., h. 0,89; l. 1,16. Liquidation Séquestre R. Goetz, Drouot, Paris, 23-24 février 1922, nº 133. Adjugé 170 frs à Bencas.
- Attribué à Géricault. *Etude pour le Radeau de la Méduse.* T. h. 0,34; l. 0,53. Vente collection Jules Dupré, Drouot, Paris, 14 avril 1923, nº 145.
- Attribué à Géricault. Le *Radeau de la Méduse.* T., h. 0,72; l. 0,90. Vente des 1-4 mars 1977. Palais des beaux-arts de Bruxelles, nº 1091.
- Géricault (after): *The Raft of the Medusa,* canvas laid on panel (h. 0,325; l. 0,44), nº 17, Eighteenth, Nineteenth & Twentieth Century British and European Paintings, Sotheby, Londres, 1er août 1979, adjugé 110 livres Sterling.
- Le *Radeau de la Méduse.* Esquisse (sans dimensions); a figuré sous le nº 4 de l'exposition *Géricault, un réaliste romantique,* de Charleroi en 1962-1963, avec l'indication: «collection Oprescu, appartenant à l'Académie de la République populaire roumaine, Bucarest - N'a jamais été exposé» et le renvoi bibliographique: *Arts de France,* vol. 1, pp. 368-369. L'illustration de cette revue montre qu'il s'agit de la représentation d'une rixe qui n'a rien à voir avec celle du *Radeau,* et dont le graphisme hésitant et cassant n'est pas non plus celui de notre artiste, même quand il prend un croquis rapide d'une scène de rue (voir t. V, cat. 1639).

Et voici diverses études de détail:
- *Main écorchée.* Vente Atelier de P. Lehoux et P.F. Lehoux, 25-26 janvier 1897, nº 57 (voir p. 29).
- *Etude de pied et de bras pour le Naufrage de la Méduse,* même vente nº 58.
- *Etude pour le naufrage de la Méduse.* Une tête d'homme à cheveux bruns, les yeux vitreux, la bouche ouverte, reposant sur une draperie. T., h. 0,33; l. 0,42. Vente après décès Flameng, Galerie Georges Petit, Paris, 26-27 mai 1919. Adjugé 1000 frs sur demande de 580 frs à Marseille.

Fig. 28. *Scène de naufrage*
peint par Géricault
Lithographie de Villain
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

- *Etude d'homme mort* (pour le *Radeau de la Méduse*) T., h. 0,46; l. 0,55. Liquidation de séquestre Goetz, Drouot, Paris, 23-24 février 1922, nº 137.

Voici quelques dessins:
- *Etudes de figures pour la Méduse.* Vente Alexandre Colin, Paris, 16, rue des Jeûneurs, 14-15 janvier 1845, nº 187. Sans doute des originaux dont Colin a fait des calques.
- *Etude pour la Méduse.* Etude de femme. Portrait de Géricault malade. Dessins réunis dans le même cadre. Vente Walferdin, Drouot, Paris, 12-16 avril 1880, nº 288. Adjugé 60 frs.
- Par ou d'après Géricault: *Le Naufrage,* aquarelle, h. 0,13; l. 0,23; vente du séquestre Richard Goetz, 23-24 février 1922. Partie du numéro collectif 189 (quatre études en un cadre). Adjugé 65 francs à Ancel.
- *Sketch for the Raft of the Medusa.* Anonymous loan. Nº 76 exposition French Painting of the 19th and 20th Century, 6 mars-avril 1929, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.
- *Le Radeau de la Méduse.* Deux dessins d'étude. Coll. E. Herriot. Nº 33, exposition «D'Ingres à Cézanne», Salon du Sud-Est, 1938, Lyon.
- *Study of a Man for the Radeau de la Méduse.* Pen and ink drawing. 9 x 8⅞ in. Lent by M. Pierre Dubaut. Nº 43, exposition French Romantic Artists. 19 avril-14 mai 1939. San Francisco Museum of Art.
- *Head of a Man* (probably study for figure in the *Radeau*). Oil on canvas (0.32 x 0.29 m), Coll. the Hon. Michael Astor. Nº 67, exposition «Géricault» Marlborough, Londres, oct.-nov. 1952.
- *Etudes pour le Radeau de la Méduse.* Trois dessins à la mine de plomb sur papier calque. L'un mesure h. 0,25; l. 0,34. Vente des 3-4 avril 1962, Drouot, Paris, nº 205.
- *Femme couchée à mi-corps* (pour le *Radeau de la Méduse*). Plume, h. 0,13; l. 0,162. Vente Drouot, Paris, 19 juin 1966, nº 65.

Fig. 29. *Scène de naufrage*
Gravure de Normand d'après Géricault
pour «Le Salon de 1819» de Landon
(Paris, 1819, t. I, pp. 37, 38)

Fig. 30. *Le Naufrage de la Méduse*
Géricault pinxt, Willaeys aqua forti
Bibliothèque nationale,
Cabinet des estampes, Paris

Fig. 31. *Le Radeau de la Méduse*
Géricault pinxt, Alph Leroy sculpt 1883
Bibliothèque nationale,
Cabinet des estampes, Paris

Fig. 32. *Le Radeau de la Méduse*
Gravure d'après Géricault
Collection particulière

Comme nous l'avons vu, la plus belle gravure du *Radeau de la Méduse* est celle de Reynolds dont il n'est pas sûr qu'elle ait été faite d'après un «pastiche», commandé à Lehoux par Géricault lui-même, puisqu'elle n'a été enregistrée qu'en 1829 (fig. 27). Mais, pendant la durée même du Salon, des visiteurs pouvaient acheter la lithographie de Villain (fig. 28) que mentionne Clément. Elle a été en effet enregistrée à la Bibliographie de la France dès le 11 septembre 1819. Un peu plus tard fut faite pour le *Salon de 1819 de Landon* la gravure au trait de Normand (fig. 29). En 1828 paraissait une eau-forte, également au trait, avec cependant quelques ombres par Willaeys (fig. 30).

Tout au long du siècle, il se fit des gravures de ce tableau. En 1883 encore, Alphonse Leroy faisait mordre une eau-forte sur ce sujet (fig. 31). Plusieurs gravures sanctionnent le succès persistant de ce tableau en Angleterre, parfois en très grand format. De quelle nationalité est le graveur qui fit cette planche étrange dont j'ai vu une épreuve (fig. 32) dans une collection particulière? L'artiste a pris des libertés avec le modèle. Pour obtenir un effet plus émouvant, il a ajouté un personnage: la mère du jeune homme mort, les yeux clos, qui s'appuie sur le dos du père. Sur une planche du Radeau est écrit le mot mystérieux: HOSTER. Est-ce une signature?

Comme je l'indiquais au tome I (voir pp. 13-17), certains artistes ont pris le tableau célèbre comme point de départ de leur composition; mentionnons par exemple la coopérative des Malassis qui a choisi le thème: le Radeau de la Méduse ou la Dérive de la Société pour décorer à la fresque la façade du Centre régional de vie et de commerce de Grenoble, à Echirolles. Les humoristes continuent à l'utiliser pour symboliser les «naufrages» ou difficultés politiques, comme par exemple Hovil dans le *Quotidien de Paris* du 20 mars 1990 (fig. 33). Et n'oublions pas Goscinny qui a lui-même intégré un Radeau dans *Astérix légionnaire*[92].

[1] *Les Chefs d'école,* Paris, 1862, p. 146.

[2] Il est mentionné comme existant encore en 1894 par C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris, p. 219.

[3] A. Corréard et H. Savigny, *op. cit.,* 5e éd., p. 104.

[4] *Ibid.,* pp. 107, 108.

[5] *Ibid.,* p. 104.

[6] *Ibid.,* p. 109.

[7] *Ibid.,* pp. 136, 137.

[8] *Ibid.,* p. 136.

[9] *Ibid.,* pp. 113, 114.

[10] *Ibid.,* pp. 137, 138.

[11] *Ibid.,* p. 140.

[12] *Ibid.,* pp. 140, 141.

[13] *Ibid.,* p. 120.

[14] Il est curieux qu'un imitateur de Géricault, dans un tableau représentant très probablement le *Radeau de la Méduse* et qui a été exposé sous le nom de notre artiste, chez Bernheim-Jeune en 1937 (n° 59), ait eu aussi l'idée, en représentant l'épisode de la cantinière et de son mari, d'y ajouter un enfant (cat. 2076).

[15] Il n'est pas absolument certain que ce dessin concerne *La Méduse,* étant donné que l'homme paraît tenir une coupe.

[16] A. Corréard et H. Savigny, *op. cit.,* 5e éd., p. 105.

[17] L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 25.

[18] A. Corréard et H. Savigny, *op. cit.,* 5e éd., p. 118.

[19] *Ibid.,* p. 135.

[20] L. Eitner, «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* décembre 1971, pp. 51-56.

[21] Collection Lee Diamondstein, New York.

[22] Mentionnons un «Croquis minuscule de la Révolte» à la mine de plomb, h. 0,030; l. 0,050, certainement découpé dans une feuille plus grande qui a figuré sous le n° 122 à l'exposition du *Centenaire.* Le rédacteur du catalogue a marqué: «Appartient à Mme et a omis d'indiquer le nom. Peut-être s'agit-il du dessin que M. Vignal signale au duc de Trévise comme appartenant à Mmes Rion-Tirard à qui le duc a donné rendez-vous le lundi 7 (probablement avril) à 2 h. (cf. dossier Géricault à la Sauvegarde de l'art français).

[23] *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 139.

[24] *Ibid.,* pp. 24, 139.

[25] Cf. p. 41.

[26] L. Eitner, plutôt sévère pour l'ouvrage de P. Grunchec, le félicite cependant de la «découverte» de ce tableau (cf. *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 206).

[27] C. Clément, *op. cit.,* pp. 125, 126.

[28] Ces études seront étudiées dans le volume suivant.

[29] C. Clément, *op. cit.,* pp. 125, 126 et n° 100, p. 303.

[30] Celle qui est actuellement en usage est différente de celle qu'on employait au temps de Clément, comme le montre un catalogue de la maison Lefranc qu'a bien voulu me communiquer M. Marc Havel, où je ne retrouve pas le format indiqué par Clément pour ce tableau.

[31] K. Popper, «Eine unbekannte Studie zu Géricaults "Floss der Medusa"», in *Speculum Artis,* mai-juin 1962, pp. 13, 15, fig. 4, 17, fig. 7.

[32] C. Clément, *op. cit.,* p. 126, note 1. A la vente après décès Montfort, Drouot, Paris, 6 mars 1885, n° 42 on trouve: «Copie de l'esquisse définitive du projet du tableau de Géricault représentant le *Radeau de la Méduse.* L'esquisse originale fait partie de la collection du baron Schickler. Cette copie a été demandée à M. Montfort par son maître Géricault, pour être offerte à M. Corréard. h. 0,380; l. 0,560.» Adjugé 210 francs à Duchesne.

[33] A. Corréard et H. Savigny, *op. cit.,* 5e éd., p. 158.

[34] A. Corréard et H. Savigny, *op. cit.,* pp. 155-157.

[35] L. Eitner, *The Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 160, n° 61.

[36] C. Clément, *op. cit.,* pp. 140, 141.

[37] C. Clément, *op. cit.,* 1879, Supplément, peintures n° 104.

[38] Pierre noire et rehauts de blanc sur papier crème, h. 0,215; l. 0,132. Musée des beaux-arts, Valenciennes. Exposition: *Dessins de Carpeaux à Valenciennes,* 1975, n° 8, pl. 4.

[39] L. Eitner, *op. cit.,* p. 157, n° 45.

[40] E. Chesneau, «Le Mouvement moderne en peinture, Géricault», in *La Revue européenne,* 1861, p. 13 et *Les Chefs d'école,* Paris, 1862, p. 151.

[41] Raymond Escholier, *Delacroix, peintre, graveur, écrivain,* I, Paris, 1926, pp. 53, 286.

[42] Ce corps nu renversé présente une remarquable analogie avec celui d'un dessin de Füssli (Kunsthaus de Zürich): *Achille cherche à saisir l'ombre de Patrocle. Revue du Louvre,* 1975, n° 2, p. 144, fig. 1; mais ce ne peut être à cette date (vers 1810) qu'une simple rencontre.

[43] Le copiste nous rend sans doute dans son calque l'aspect de la feuille de croquis de Géricault avant qu'elle n'ait été découpée. L'un des croquis a d'ailleurs disparu et un autre présente le personnage en bas à droite coupé à mi-corps.

[44] C. Clément, *op. cit.,* p. 143.

[45] Henry Lachèvre, «Détails intimes sur Géricault», in *Le Nouvelliste de Rouen,* 1er mars 1870, p. 9.

[46] Ce pouce colossal est en effet une chose étonnante.

[47] A. Joubin, *Journal d'Eugène Delacroix,* Paris, 1932, I, p. 75.

[48] Edition précitée, p. XIII.

[49] Ms 247, Bibliothèque Doucet, Paris.

[50] Cette partie manque malheureusement dans le manuscrit du Louvre.

[51] «La Grosse Suzanne uncovered», in *Burl. Mag.,* avril 1981, pp. 219-221.

[52] C. Clément, *op. cit.,* pp. 133, 134.

[53] *Ibid.,* pp. 130, 131.

[54] *Ibid.,* p. 131.

[55] Ms. de Montfort, Louvre (voir t. I, doc. 369, § 19).

[56] P. Grunchec signale «un autre exemplaire dans une collection privée française», dans «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 413, note 10.

[57] Connue par la photographie d'une épreuve qui a été pliée en quatre, vue dans une collection particulière.

[58] Plume, lavis d'encre de Chine, fusain, rehauts de blanc et d'aquarelle sur papier buvard, h. 0,250; l. 0,205. Musée des beaux-arts, Valenciennes.

[59] Ed. Joubin, III, p. 71 (voir t. I, doc. 360).

[60] Allusion aux vers de Boileau:
«Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.»

[61] Baldensperger, *Les Théories de Lavater dans la littérature française,* Etudes d'histoire littéraire, 2e série, Genève, Paris, 1973, pp. 51-91.

[62] Cf. Georges Levitine, "The Influence of Lavater and Girodet", in *The Art Bulletin,* mars 1954, pp. 33-44.

[63] P.-A. Coupin, *Girodet, Œuvres posthumes,* I, Le Peintre, Chant II, Paris, 1829, p. 106.

[64] G. Briganti, *Le Maniérisme italien,* Leipzig, 1962, p. 12.

[65] Mise à jour WI: voir à ce sujet: N. Athanassoglou-Kallmyer, "Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold", in *The Art Bulletin,* décembre 1992, n° 4, pp. 599-618.

[66] *Ibid.,* p. 610, fig. 14.

[67] Eudoxe Marcille, «Les Nouvelles acquisitions du Musée d'Orléans», in *Journal des arts,* 22 juin 1886, p. 3.

[68] L'article de J.-P. Reverseau, «Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIXe siècle», in *G.B.A.,* septembre 1972, pp. 173-184, cite Géricault dans l'amorce du thème, mais ne concerne pas l'époque qui nous intéresse.

[69] Paris, s. d., p. 107.

[70] Cf. *Museum Ary Scheffer, catalogue,* Dordrecht, 1934, n° 65, pl. XIV.

[71] Sur Louis Gallait, voir Baron Serge Le Bailly de Tilleghem, *Louis Gallait (1810-1887), La Gloire d'un romantique,* Bruxelles, 1987.

[72] Le dessin serait de 1857, cf. Edith Hoffmann, "Notes on the Iconography of Félicien Rops", in *Burl. Mag.,* avril 1981, pp. 212 fig. 33, 213.

[73] De la tête de Chicago, Philippe Grunchec signale une copie qu'il donne à Champmartin dans une collection privée. P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 413, note 11. Voir également l'exposition *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 182, repr. n° 219.

[74] Sur ce tableau, voir P. Bordes, «Les Arts sous la Terreur: Topino - Le Brun, Hennequin et la peinture politique sous le Directoire», in *La Revue du Louvre,* 1979, n° 3, p. 207, fig. 13.

[75] C. Clément, *op. cit.,* p. 137.

[76] *Ibid.,* p. 138.

[77] *Ibid.,* p. 126, note 1.

[78] Ms. de Montfort, Archives du Louvre.

[79] Lettre en date du 11 février 1980 de A. V. Griffiths, Assistant Keeper, que je remercie de cette information.

[80] C. Clément, *op. cit.,* pp. 172, 173.

[81] Drs Jules et Gilles Buisson, «Deux Tableaux inconnus de Théodore Géricault», in *Art de Basse-Normandie,* automne 1960, p. 12.

[82] Dr Gilles Buisson, *Géricault de Mortain à Paris,* Coutances, 1976, pp. 35, 36.

[83] A. Corréard et H. Savigny, *op. cit.,* p. 158.

[84] Qu'il ne faut pas confondre avec la brasse française, qui est celle d'une main à l'autre, les deux bras étendus.

[85] J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 126.

[86] A. Michel, *Histoire de l'art,* VIII, 1re partie, Paris, 1925, p. 120; F. Fosca, *La Peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1956, p. 44 (coul.).

[87] En 1819, le comte de Forbin avait eu une idée analogue, concernant la fresque du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Il proposait au ministre de la faire recopier par quatre artistes et de mettre cette copie... à Notre-Dame! Cf. P. Angrand, *Le Comte de Forbin et le Louvre en 1819,* Paris, 1972, pp. 75-79.

[88] Cf. *Ambiance de Paris,* hebdomadaire, n°s 42 et 43.

[89] *Entretiens avec J.-J. Henner,* Notes prises par Emile Durand-Greville, 1878-1888, Paris, 1925, p. 26.

[90] Rapport du 29 septembre 1982.

[91] Cf. R. Ducousset, «Epidémies de parodies», in *Connaissance des arts,* juillet 1975, p. 68 (ill. coul.), et voir t. I, fig. 7, p. 17.

[92] Paris, 1967, p. 35.

ANALYSE DU RADEAU DE LA MÉDUSE

Quoi qu'on en ait dit, ce tableau me paraît sans précédent autre que la tradition davidienne revivifiée par une inspiration puisée à un événement contemporain. Commentant le *Radeau* dans le *Lycée français* dès 1819[1], Delecluze avait voulu trouver à Géricault une ascendance baroque; pour lui, le peintre renouait avec la tradition française antérieure à David, mâtinée d'un certain baroquisme; il croyait Géricault inspiré par Le Brun, mais surtout par Jouvenet dont le *Miracle de la pêche miraculeuse* du Louvre[2] l'aurait frappé (voir t. I, doc. 145), idée reprise par Charles Blanc en 1863[3]. En 1940, J. Knowlton a appuyé encore sur cette hypothèse d'une descendance de Jouvenet[4].

Clément voyait plus juste en rejetant l'opinion de Delecluze et en considérant le *Radeau* comme une œuvre entièrement originale. Il s'élevait avec rigueur contre une autre prétendue influence, celle du Caravage: «On a voulu en faire un disciple, un continuateur, presqu'un imitateur de Michel-Ange, de Caravage, des Bolonais et même de Jouvenet. Les rapports qu'il a sans doute avec ces peintres sont tout extérieurs et méritent à peine d'être remarqués[5].

Le caravagisme étant en vogue, cette opinion a trouvé un regain de faveur de notre temps. Suivant l'exemple de Roberto Longhi, chez qui une érudition sûre a trop souvent servi de tremplin à la folle du logis, Antonio del Guercio pensait que Géricault avait dû revenir d'Italie par la Suisse et avait dû voir à Milan les grands tableaux de *l'Histoire de Saint-Charles Borronée* du Cerano[6].

Batissier dit bien que Géricault, allant en Italie, était passé par la Suisse[7]. Le passeport qui lui avait été délivré à Paris comprenait d'ailleurs comme destination: Italie et Suisse (t. I, doc. 90); mais dans ce qui reste de ses études et croquis de ce voyage, on ne voit aucune trace du fait qu'il aurait pu aller ailleurs qu'à Florence, Rome et Naples. Au surplus, je ne vois pas de relation entre le Cerano et Géricault, ou plutôt une relation inverse, le Cerano s'abandonnait, en pur baroque, à un expressionnisme délirant, tandis que Géricault soumet l'expression aux disciplines puisées dans les principes du classicisme.

Tout récemment, Donald A. Rosenthal a voulu voir dans le *Radeau* une influence de la *Vierge du Rosaire* du Caravage au Musée de Vienne (autrefois à l'église des Jésuites d'Anvers), par l'intermédiaire d'une gravure de Lucas Vorsterman le Vieux[8]. J'avoue ne trouver aucune analogie entre les gestes de prière confiante de deux des pèlerins de la *Vierge* et les gestes de supplication ardente, touchant au désespoir, des naufragés du *Radeau,* sinon que rien n'est plus proche d'un bras tendu qu'un autre bras tendu. Sans doute, signe d'un certain épuisement de l'exégèse, la mode se répand actuellement en histoire de l'art de trouver à tout prix des antécédents à toutes les peintures des maîtres, principalement pour les artistes du XIXe siècle, ce qui aurait pour résultat paradoxal de limiter singulièrement les facultés d'invention d'une école qui s'est donné le plus souvent pour but la recherche de l'inédit.

La seule influence d'une œuvre du passé discernable dans le *Radeau,* c'est celle de Michel-Ange.

Clément dit qu'à Rome, Géricault dessina une partie considérable du *Jugement dernier*[9]; il est étonnant qu'aucun de ces dessins ne soit conservé[10]. Mais Lorenz Eitner, nous l'avons vu, a trouvé une preuve indirecte de l'intérêt qu'apporta Géricault au *Jugement dernier* dans l'imitation faite par celui-ci de la *Chute des Damnés* de Rubens au Musée de Munich (cat. n° 18) par l'intermédiaire d'une gravure[11]. Cette influence paraît s'être manifestée au stade de la *Mutinerie.* Les feuilles dessinées par Géricault sont, à partir du séjour de Rome, remplies de figures nues, planantes, renversées, précipitées dans l'espace de haut en bas, certaines inspirées peut-être par l'idée d'une lutte des Titans et des Géants, qui découlent visiblement des corps de la *Chute des Damnés* de la Sixtine.

Si l'on veut qualifier le Géricault du *Radeau,* en un mot, la pensée la plus juste est celle de Raymond Regamey: C'est un «davidien baroque»[12]. Baroque par l'inspiration, classique par la forme. C'est exactement la position de Michel-Ange, le comte de Forbin l'avait bien senti (t. I, doc. 306). Et si l'on veut rechercher plus loin jusque dans l'Antiquité les racines de cet art, c'est dans l'école de Pergame et l'école de Rhodes qu'on les trouvera.

En passant de la composition (cat. 1958) à celle du cat. 1960, Géricault a opéré une transformation fondamentale. Il a renversé la direction de l'espace. Conçu d'abord comme se développant de la droite vers la gauche, il l'a fait virer pour le faire se développer de la gauche vers la droite.

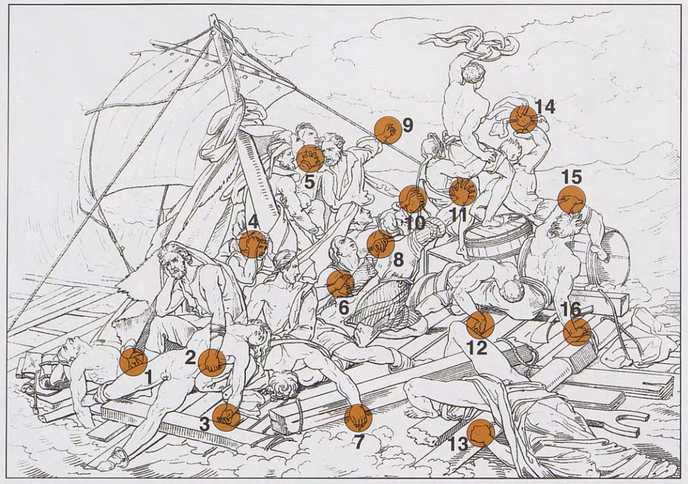
Lorenz Eitner a observé[13] que trois des grandes compositions réalisées ou conçues par Géricault avaient été d'abord envisagées de la droite vers la gauche, avant de l'être de la gauche vers la droite: l'*Officier de chasseurs,* la *Course des chevaux barbes,* le *Radeau de la Méduse.* Et il a remarqué que les premiers projets de ces tableaux dirigés de droite à gauche étaient en général médiocres, tandis que la recherche de Géricault paraissait avoir trouvé sa voie quand il avait renversé la direction. Pour cet auteur, l'insuffisance des premières pensées s'explique par les hésitations des recherches initiales, tandis que la perfection des deuxièmes projets dirigés vers la droite est celle d'une pensée qui, débarrassée des tâtonnements, s'accomplit.

Remarque pertinente, mais explication insuffisante. Il faut chercher à cette inversion une cause plus profonde. En réalité, quand l'artiste concevait en direction de la gauche les trois tableaux précités, il transgressait un des archétypes les plus enracinés de l'inconscient collectif qui affecte la droite d'un signe positif et la gauche d'un signe négatif. Une grande partie de la science des présages dans l'Antiquité reposait sur cette notion. Les travaux de Max Pulver sur la symbolique de l'écriture[14] ont attiré l'attention sur le fait que la droite est une direction privilégiée, celle du futur et de l'espoir. Le fait que l'homme soit droitier – ce qui est spécifiquement humain, car les animaux sont ambidextres – est à l'origine de cette complexion qui dans l'espace où il vit favorise une direction, celle de la droite, tandis que celle

Cat. 1923 *Le Radeau de la Méduse*
Détail

Cat. 1923
Les mains du *Radeau de la Méduse*

1



2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

Cat. 1923 *Le Radeau de la Méduse*
Détail

de la gauche est considérée comme maléfique, proprement «sinistre».

L'étude la plus approfondie sur ce problème est la thèse d'exégèse et de linguistique de Joseph Guillandre[15]. Examinant les significations de la droite et de la gauche dans les poèmes d'Homère, il a retrouvé les mêmes dans les littératures celtique et hindoue. Le tour à droite ou *svastika* est symbole de vie, le tour à gauche ou *sausvastika* symbole de mort. L'homme qui regarde le Levant, origine de la lumière, à sa gauche a le nord, région froide et maléfique, à sa droite le sud, région chaude, et bénéfique. Mais le système augural des étrusco-latins est encore plus révélateur. L'augure se plaçant face au sud, le mouvement ascendant du soleil se faisait donc vers sa droite, ce qui donnait a tout sens dextrogyre une tonalité bénéfique. Ce serait de la conformité et de la non-conformité des tendances qu'elles représentent à la grande loi du mouvement apparent qui régit l'univers, que la droite et la gauche tiendraient leurs caractères spécifiquement normal ou anormal, leurs connotations de bien ou de mal, pour la civilisation occidentale.

Géricault l'a bien senti, puisque son *Cuirassier blessé,* symbole de défaite, il l'a fait se diriger vers la gauche, cette fois sans hésiter, tandis qu'après avoir tâtonné, il a choisi la direction vers la droite pour les projets définitifs des trois autres thèmes. Mais pourquoi ces tergiversations? On pourrait dire que son premier mouvement va vers un signe négatif, qu'il le surmonte, et adopte ensuite un signe positif, et cela précisément correspond à son tempérament profond.

Wöllflin a remarqué que la diagonale d'un tableau allant de l'angle inférieur gauche à l'angle supérieur droit est perçue comme montante, tandis que l'autre diagonale est sentie comme descendante, l'une donc comme une ascension, l'autre comme une chute[16].

Une force ascensionnelle se déploie au prix d'une résistance vaincue, elle est action. Une chute, c'est un effet d'inertie, celui d'une force passive donc.

La force ascensionnelle, c'est celle qui propulse l'*Officier de chasseurs* vers la victoire, ou vers l'espérance le radeau qu'une dernière lame emporte vers la délivrance. La chute entraîne le vaincu qu'est le *Cuirassier blessé* sur une pente fatale réellement «sinistre». Ou s'arrêtera-t-il? Dans quel abîme?

Peut-être ces trois tableaux ont-ils été toujours si populaires, parce que Géricault, en les concevant, avait touché une des composantes essentielles de la sensibilité humaine.

Un tableau peut-il être mieux ordonné que le *Radeau de la Méduse?* L'innovation de Géricault apparaît quand on le compare aux œuvres néo-classiques de David ou de Guérin. Celles-ci se déroulent en frise, de profil comme des bas-reliefs, ou bien s'offrent frontalement; Gros dans les *Pestiférés de Jaffa,* comme encore Delacroix dans les *Massacres de Scio,* situent le drame sur la scène d'un théâtre devant lequel sont censés être placés les spectateurs. Si plus tard Delacroix découvre les vertus de la diagonale dans le *Sardanapale,* c'est peut-être parce qu'il a compris la leçon du *Radeau.* Notons d'ailleurs que dans ce tableau, dont le thème est une catastrophe, la diagonale est descendante, de gauche à droite donc.

Hardiment, Géricault rompt cette disposition qui faisait de l'espace pictural chez les néo-classiques un espace géométriquement défini comme la scène d'un théâtre. Il va créer un espace dynamique et entraîner le spectateur dans un mouvement général, l'y faire participer. Le bas du radeau affleure le bord de la toile, nous pouvons y mettre le pied. Ainsi, nous nous sentons tous concernés. La force expressive de ce gros plan n'avait pas échappé à l'artiste, puisqu'il s'était désolé de voir son tableau accroché trop haut et qu'ayant obtenu à la fin de l'exposition qu'il fût descendu, il avait pu constater que l'effet s'en était beaucoup amélioré, ce que Delacroix notait d'ailleurs dans son *Journal* et dont il faisait part à son ami Guillemardet, disant «qu'on se croit déjà un pied dans l'eau»[17].

Cette conception du tableau gigantesque où les personnages agissent au plan même du spectateur, est en relation directe avec l'optique des panoramas qui à ce moment-là attiraient les foules en France et en Angleterre. Cette optique est certainement une des causes de cette recherche des grandes dimensions qui, tout au long du siècle, alimente les peintres du Salon. Elle ne cédera qu'à la fin du siècle, puisque l'un des derniers grands panoramas a été conçu comme une rétrospective de l'histoire de France à l'exposition de 1889. Lachèvre, dans ses *Détails intimes sur Géricault,* écrits en 1870, rapporte que sur son lit de malade Géricault, quand on lui parlait du *Radeau de la Méduse,* disait: «Bah! une vignette!»[18]. Sans doute rêvait-il alors de tableaux immenses, analogues à des panoramas. N'avait-il pas admiré à Londres le Panorama de la *Bataille de Waterloo?*

La puissance de ce premier plan et l'effet de perspective montante met en valeur l'infini de la mer. L'atmosphère menaçante est suggérée par l'accumulation des nuages qui, sur la droite, laisse présager qu'un orage va éclater, mais le ciel s'éclaircit à l'horizon de manière à laisser se détacher en silhouette les signaleurs du radeau. Pour ce ciel, nous dit Clément[19], Géricault fit une rapide excursion au Havre. C'était beaucoup de conscience, car depuis longtemps, Georges Michel (1763-1843) avait préfacé le romantisme avec l'atmosphère pesante de ses effets d'orage. Mais il voulait tout vérifier par lui-même, et rien ne devait se dérober à son enquête.

Remarquons que le radeau n'est pas vu dans le sens de la longueur, mais transversalement; son avant construit en forme de proue, comme le montre Corréard dans la gravure de sa *Relation* (cf. fig. 42, p. 78), est situé sur la gauche. Mais ce radeau est sollicité par deux forces contraires. En effet, par un singulier paradoxe, le vent gonfle la voile dans le sens opposé au mouvement de l'énorme vague, cette montagne d'eau qui, semble-t-il, va déferler sur le fragile esquif dont la pointe se dirige vers elle, et engloutir les derniers espoirs de ses occupants, ultime concession faite au drame dans ce thème de l'espérance.

La dimension colossale de cette vague est un effet proprement romantique. N'est-elle pas chez Géricault une réminiscence de *Paul et Virginie?* «Dans ce moment, dit le narrateur du roman, une montagne d'eau d'une effroyable dimension s'engouffra entre l'île d'Ambre et la côte et s'avança en rugissant vers le vaisseau qu'elle menaçait de ses flancs noirs et de ses sommets écumants[20].

La composition montante est très solidement calée au départ par les cadavres situés au premier plan et le groupe du fils et du père (B, C). Rudolf Arnheim[21] a remarqué que les éléments situés dans le bas d'un tableau paraissent toujours peser plus que ceux qui sont placés en haut. Telle est la pesée ici de ces corps plus grands que nature, projetés en gros plan, qu'ils semblent faire basculer le radeau. Géricault l'a bien senti, car c'est pour compenser ce mouvement de bascule qu'il a ajouté au dernier moment à la salle Favart le cadavre flottant dans l'eau (O) qui ancre en quelque sorte le radeau, et qui joue un peu aussi le rôle du couteau qui, dans les natures mortes hollandaises, relie les premiers plans aux seconds.

Ce poids qui risque de faire chavirer le radeau, c'est celui de la souffrance humaine. Cette région de la composition où règne la mort témoigne de l'horrible drame qui s'est déroulé «sur cet étroit théâtre» avant ce jour de l'espérance. Colossale, la figure du père s'érige comme une statue du désespoir, pantelante *pietà,* qui peut-être est une réminiscence de celles de Michel-Ange à Saint-Pierre de Rome ou au Bargello. Il se perd en méditations douloureuses sur cette injustice du sort qui, inversant le cours de la nature, le laisse vivre lui, tandis que son fils est mort. Il tourne le dos à ce grand branle-bas de la joie qui agite ces camarades; c'est sur ce dorsal que cette impulsion de l'espoir prend son élan. Il y reste étranger, cela ne le concerne pas; sourd aux appels des autres, il est enseveli dans sa douleur et les ravages de l'huile cuite au plomb rendent encore plus tragique son visage aux yeux fixes, aux cheveux grisonnants, à la barbe drue. Derrière lui, c'est l'enchaînement de tous ces gestes qui conduisent à cette figure de proue (P) agitant un pavillon qui claque dans le vent comme l'aile de l'Espérance. Situé dans la partie élevée de la composition, ce qui, selon la remarque de Rudolf Arnheim, l'affranchit quelque peu des lois de la pesanteur, ce corps du Nègre chancelant sur la barrique qui lui sert de piédestal, se détache en plein ciel. Il paraît d'autant plus svelte que la perspective légèrement accélérée du tableau réduit sa dimension par rapport aux colosses du premier plan, particulièrement ce cadavre immense du fils, envahi par la rigidité de la mort.

L'Argus, à l'horizon, est à peine perceptible. Il est bien loin encore; sa vigie verra-t-elle le radeau? Dans d'autres études préparatoires, particulièrement dans les deux esquisses peintes du Louvre (cat. 1962, 1970), Géricault l'avait montré plus proche, avec son gréement bien discernable. En l'éloignant ainsi jusqu'à n'être plus qu'un point, a-t-il voulu illustrer ce moment de la *Relation* où les hommes désespèrent dans la crainte de n'être pas aperçus du brick? A-t-il voulu mêler ainsi l'angoisse à l'espoir?

Ces corps tendus vers ce point à l'horizon, but qui semble les fuir plus que les approcher, ils ne parviennent à se relever que grâce à l'effort surhumain qu'ils doivent faire pour vaincre ce poids de la mort qui, déjà, avait alourdi leurs membres. Seul est debout près du mât un groupe plus calme, qui forme comme l'axe vertical de la composition. Les désastres produits dans la couleur par l'huile cuite au plomb ont à jamais plongé dans la nuit ce qui n'était que dans l'ombre quand l'artiste l'a peint. Auprès d'un Nègre (H) et d'un personnage (I) qui remercie ou supplie le ciel les mains jointes, se trouvent les deux auteurs de la *Relation,* Savigny impassible (J), auquel Corréard (K) désigne *L'Argus* d'un geste de la main qui, bien silhouettée sur le ciel, est le vecteur du mouvement général, entraînant vers la vie ces êtres, l'instant d'avant promis à la mort.

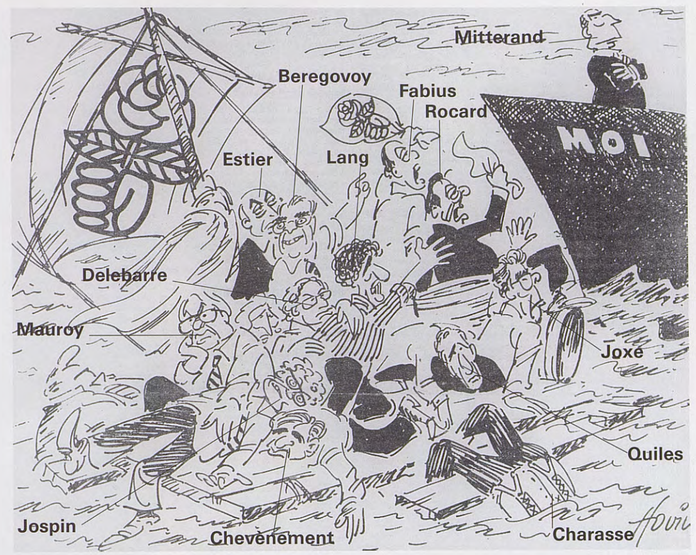
Mort et Vie, mort qui menace chaque vie, vie qui ne se conquiert qu'au prix d'un effort constant pour vaincre les forces de mort, lutte d'Eros et de Thanatos, n'est-ce pas la destinée humaine telle que la conçoit Géricault, lutte qui s'achève fatalement par une défaite, mais cette défaite peut être une victoire, quand elle s'ouvre sur l'immortalité. Telle fut la destinée du peintre de la *Méduse,* dont le génie, contrarié par tant de forces hostiles venant et de l'âme et du corps, a fini par triompher de la mort dans la mémoire des hommes grâce à ce tableau prodigieux qui a la grandeur de l'Antique, celle de la frise de l'autel de Pergame, et dont le message aujourd'hui s'offre à nous, rendu encore plus pathétique par les blessures que le temps a ouvertes dans sa chair.

La plupart de ces figures sont nues, demi-nues, ou vêtues d'impersonnelles draperies. Géricault a voulu oublier les données historiques du drame telles qu'il les respectait encore dans la *Mutinerie.* D'équipements militaires, il n'y a plus que ce havresac sur lequel repose le cadavre de gauche (A), à côté d'une giberne et d'un shako, et ce dolman portant encore des épaulettes qui glissent à l'eau à droite du radeau, près de la figure qui se relève (T).

Dans la quasi-totalité des dessins faits en vue de la dernière version, les figures sont nues. A part quelques corps qui ont été dessinés à l'hôpital, tous ces personnages sont taillés en athlètes; l'enfant, que tient embrassé le mari de la cantinière, est un jeune colosse qui évoque le petit Hercule que tient la Madone de la chapelle Médicis en guise d'Enfant Jésus. Tous les travaux préparatoires de la *Méduse* montrent l'imagination de l'artiste, qui revient d'Italie, hantée par Michel-Ange. Le comte de Forbin, écrivant pour la cinquième fois au vicomte de La Rochefoucauld, chargé du Département des beaux-arts pour lui faire acquérir le *Radeau,* ne lui disait-il pas: «Aucun peintre sans exception depuis Michel-Ange n'avait été appelé à sentir et à rendre le genre terrible d'une manière plus puissante que feu Géricault» (t. I, doc. 306).

Les figures du tableau ont donc la nudité des héros, et ces héros, malgré treize jours d'épreuves sans nom ont conservé leurs muscles intacts. On s'étonne, quand on lit les descriptions des critiques du temps qui se disent horrifiés par cet étalage de misères humaines. A quoi bon toutes

Fig. 33. *La Guerre des deux «L»*
Dessin de Hovil
Le Quotidien de Paris, 20 mars 1990



ces études préliminaires, pourquoi avoir fait venir de Beaujon des débris humains, de Bicêtre une tête de guillotiné, si c'était pour en arriver à montrer ces lutteurs aux muscles athlétiques dont le seul élément morbide est la couleur légèrement jaunâtre de la peau? On se souvient de l'anecdote de l'ami Lebrun portraituré avec enthousiasme quand il avait la jaunisse. Si Géricault a privé des couleurs de la vie ses naufragés, il en a respecté la forme.

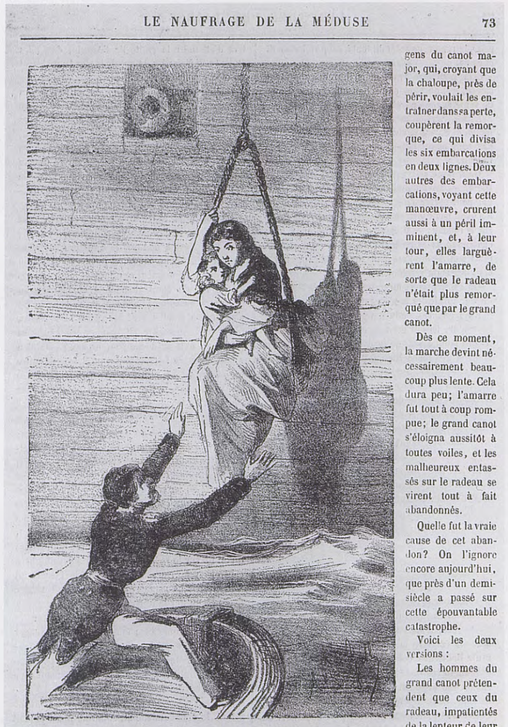
Il est étrange que ces hommes épuisés par tant d'épreuves et de privations, aient conservé des mains aussi puissantes. Elles s'agrippent avec force à ce qu'elles tiennent et ne lâcheront pas prise, assurant ainsi au corps le point d'appui indispensable à son effort. Ces mains sont admirables, il n'en est pas de plus belles dans le siècle, ni même dans la peinture peut-être. Les mains de Delacroix, comme ses corps d'ailleurs, sont molles et ne savent étreindre que pour l'amour. Seules, celles de David sont aussi belles. La puissance du peintre du *Brutus* et des *Sabines* modèle avec prédilection ce signe de l'homme, sans lequel le cerveau ne serait rien. Mais ses mains sont des mains d'acteur, soigneusement manucurées; les mains de Géricault dans le *Radeau* sont vraiment celles de *l'homo faber,* ces mains qui ont construit les pyramides et les cathédrales, qui savent domestiquer l'impulsive énergie du cheval, tenir ferme et souple dans la bataille tout à la fois les rênes et l'arme blanche.

Comme dans la sculpture antique, pour Géricault, la splendeur du corps humain doit rester indemne de toute atteinte jusque dans la souffrance et la mort. Afin d'arriver à ce résultat, il a pris bien des libertés avec la vérité historique. En réalité, il a beaucoup édulcoré le récit de Savigny et de Corréard. Les critiques les plus intelligents qui ont commenté ce tableau au Salon s'en sont bien aperçu: «Et cependant l'artiste a sauvé avec beaucoup d'art tout ce qui pouvait faire naître le dégoût et révolter les sens. Il est impossible d'avoir été ni mieux ni plus vivement inspiré», écrit le chroniqueur de *La Renommée*[22]. Et celui du *Moniteur universel,* moins favorable pourtant: «Ingénieux à créer une action, et à réchauffer son tableau par des épisodes pathétiques, il en a soigneusement écarté les détails qui auraient offensé la vue.»[23]

Si l'on relit le récit de Savigny et Corréard, il est vrai, on ne retrouve guère dans le tableau les effets de désagrégation de la personne humaine qui s'en dégage[24].

Tout d'abord, Géricault n'a pas montré que, sur le radeau, des naufragés avaient une partie des jambes immergée en permanence. Rongés par l'eau de mer, les membres inférieurs étaient à vif, tandis que le corps tout entier, sous l'action du soleil, s'était rempli d'ulcérations, sans compter les blessures reçues pendant les différents combats. Voici comment le rapport de Savigny décrit l'état des naufragés au moment du sauvetage: «Qu'on se figure quinze infortunés presque nus, le corps et le visage flétris de coups de soleil. Dix des quinze ne pouvaient à peine se mouvoir, l'épiderme de tous leurs membres était enlevé. Nos yeux caves et presque farouches, nos longues barbes nous donnaient un air hideux.»[25] Où sont donc ces longues barbes? A part Savigny dont la barbe est taillée, et le père dont le poil est dru, tous ces naufragés, comme il convient à la beauté antique, sont rasés de frais.

Le rapport fait au gouverneur Schmaltz le 19 juillet 1816 par le lieutenant de vaisseau de Parnajon commandant


LE NAUFRAGE DE LA MÉDUSE 73

gens du canot major, qui, croyant que la chaloupe, près de périr, voulait les entraîner dans sa perte, coupèrent la remorque, ce qui divisa les six embarcations en deux lignes. Deux autres des embarcations, voyant cette manœuvre, crurent aussi à un péril imminent, et, à leur tour, elles larguèrent l'amarre, de sorte que le radeau n'était plus remorqué que par le grand canot.

Dès ce moment, la marche devint nécessairement beaucoup plus lente. Cela dura peu; l'amarre fut tout à coup rompue; le grand canot s'éloigna aussitôt à toutes voiles, et les malheureux entassés sur le radeau se virent tout à fait abandonnés.

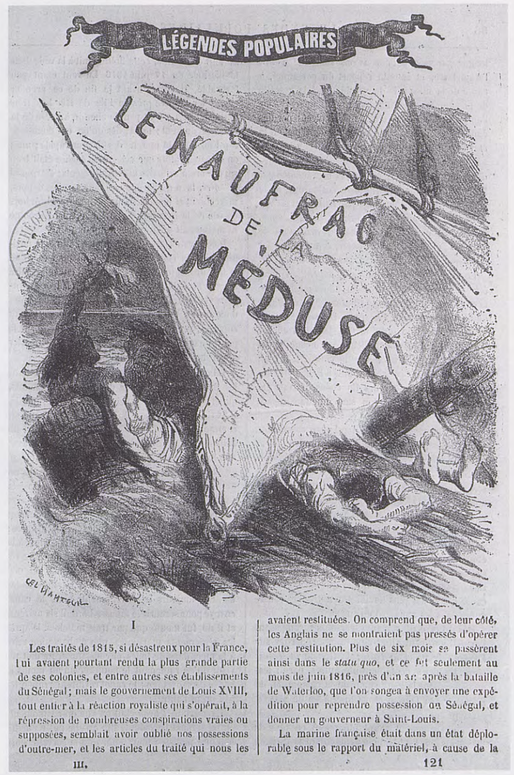
Quelle fut la vraie cause de cet abandon? On l'ignore encore aujourd'hui, que près d'un demi-siècle a passé sur cette épouvantable catastrophe.

Voici les deux versions :

Les hommes du grand canot prétendent que ceux du radeau, impatientés de la lenteur de leur marche, tirèrent sur l'amarre pour accélérer cette marche, et qu'une lame leur ayant fait lâcher

III. 122

Fig. 34. *Le Naufrage de la Méduse*
Lithographie de Célestin Nanteuil
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris



I

Les traités de 1815, si désastreux pour la France, lui avaient pourtant rendu la plus grande partie de ses colonies, et entre autres ses établissements du Sénégal; mais le gouvernement de Louis XVIII, tout entier à la réaction royaliste qui s'opérait, à la répression de nombreuses conspirations vraies ou supposées, semblait avoir oublié nos possessions d'outre-mer, et les articles du traité qui nous les avaient restituées. On comprend que, de leur côté, les Anglais ne se montraient pas pressés d'opérer cette restitution. Plus de six mois se passèrent ainsi dans le *statu quo*, et ce fut seulement au mois de juin 1816, près d'un an après la bataille de Waterloo, que l'on songea à envoyer une expédition pour reprendre possession du Sénégal, et donner un gouverneur à Saint-Louis.

La marine française était dans un état déplorable sous le rapport du matériel, à cause de la

III. 121

Fig. 35. *Le Naufrage de la Méduse*
Lithographie d'André Gill
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

L'Argus, quand il retrouva le radeau, est éloquent: «J'ai trouvé sur ce radeau quinze personnes qui m'ont dit être le reste des 147 qui y avaient été mises lors de l'échouage de la frégate *La Méduse.* Ces malheureux avaient été obligés de combattre et de tuer une grande partie de leurs camarades qui s'étaient révoltés pour s'emparer des provisions qu'on leur avaient données. Les autres avaient été emportés par la mer ou morts de faim, et fous. Ceux que j'ai sauvés s'étaient nourris de chair humaine depuis plusieurs jours, au moment où je les ai trouvés *les cordes qui servaient d'étais étaient pleines de morceaux de cette viande qu'ils avaient mise à sécher,* le radeau était aussi parsemé de lambeaux qui attestaient la nourriture dont ces hommes avaient été obligés de se servir...»[26]

J'imagine les invectives des critiques scandalisés si Géricault avait peint les naufragés dans l'état physique pitoyable où ils étaient réellement et tous ces lambeaux de viande humaine qui séchaient au soleil sur le radeau! Mais son tableau n'eût sans doute pas été accepté au Salon. Et cela n'aurait pas été propre à son génie. C'eût été du Goya, non du Géricault.

Ingres, toujours doctrinaire, aurait voulu «qu'on enlevât du Musée du Louvre ce tableau de la *Méduse* et ces deux grands *Dragons (sic),* ses acolytes; que l'on plaçât l'un dans quelque coin du Ministère de la Marine, les deux autres au Ministère de la Guerre pour qu'ils ne corrompent plus le goût du public...» Il réprouve les scènes tragiques, cependant il admet qu'on représente les effets de la pitié ou de la terreur; «Mais je les veux, dit-il, tels que les a rendus l'art d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide»[27]. C'était bien à lui, le cher grand homme, de vitupérer contre Géricault, à lui qui, comme le montre sa triste *Apothéose d'Homère,* tant peinait pour organiser une composition au-delà du format du portrait! La grandeur d'Eschyle ou de Sophocle, c'est

précisément ce qui fait la beauté du *Radeau de la Méduse.*

Grâce à Géricault, l'image du naufrage de la *Méduse* s'imposa avec une telle force à l'imagination, que sous des formes diverses elle se perpétue à travers plusieurs générations. Elle inspira bien des récits. Je ne parlerai que d'un seul, celui qui a été publié dans un fascicule de la série des *Légendes populaires*[28]. Il est postérieur à la mort de Corréard, c'est-à-dire au 15 février 1857, puisqu'il y est parlé de celle-ci[29]. Il est anonyme, mais M. Bordonove indique qu'il est attribué au folliculaire Edmond Ladoucette. Selon lui, il est «illustré de lithographies, la plupart médiocres, sinon ridicules, mais certaines assez belles, car inspirées des esquisses de Géricault. En réalité, il y a en tout quatre lithographies dont l'une, celle de Célestin Nanteuil, forme le titre du fascicule sur la voile du radeau (fig. 34). Les trois autres, qui illustrent différents épisodes du récit, sont d'André Gill (fig. 35). Vraiment, aucune de ces lithographies ne rappelle en quoi que ce soit le peintre du *Radeau.*

Le naufrage de la *Méduse* fut aussi évoqué dans des poèmes sur Géricault (t. I, doc. 332) et même une chansonnette (t. I, doc. 328). Il a suscité un drame en cinq actes, joué à Paris, à l'Ambigu-Comique le 27 avril 1832 (t. I, doc. 323) et à Rouen en 1839, ainsi qu'un opéra représenté en 1839 à Paris au Théâtre de la Renaissance (t. I, doc. 327). Le «clou» de ces actions théâtrales était un tableau reproduisant le tableau de Géricault. Le sillage de ce radeau est encore prononcé de nos jours. Un compositeur allemand, Hans Werner Henze, a écrit sur ce thème un oratorio où chante Dietrich Fischer Dieskau (t. I, doc. 412) et qui fut joué à Hambourg en décembre 1968. Les témoignages littéraires de ce tableau ne manquent pas (voir t. I, doc. 428); l'intérêt s'étend à la frégate elle-même: une expédition sous-marine en recherchera l'épave en 1980 (t. I, doc. 423). Il n'est rien de tel qu'un chef-d'œuvre pour immortaliser un fait divers.

1 voir t. I, doc. 145.

2 Elle était à ce moment-là à Versailles.

3 Ch. Blanc, *Histoire des peintres, Ecole française, III, Théodore Géricault,* Paris, 1863, p. 8.

4 J. Knowlton, "Style of Géricault's Raft of the Medusa", in *Art News,* 2 mars 1940, pp. 14, 18.

5 *Op. cit.,* pp. 153, 154, voir également pp. 8, 9.

6 *Paragone,* janvier 1966, p. 191.

7 L. Batissier, *op. cit.,* p. 8.

8 «Géricault's "Raft of the Medusa" and Caravaggio», in *Burl. Mag.,* décembre 1978, pp. 838-841.

9 C. Clément, *op. cit.,* p. 83.

10 A ce sujet, voir t. IV, pp. 15, 16.

11 Voir p. 16.

12 Voir R. Regamey, «Hommage à Géricault», in *Les Cahiers du mois,* 31 juillet 1924, pp. 68-70.

13 Cf. "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Projects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, III, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964,* Berlin, 1967, pp. 126-133.

14 Max Pulver, *Symbolik in der Handschrift* (1934), Traduction française par M. Delamain et M. Schmidt, *La Symbolique de l'écriture,* Paris, 1952.

15 Joseph Guillandre, *La Droite, et la gauche dans les poèmes homériques en concordance avec la doctrine pythagoricienne et avec les traditions celtiques.* Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la faculté des lettres de Rennes, Paris, 1963.

16 Heinrich Wöllflin, «Über das Rechts und Links im Bild», im *Gedanken zur Kunstgeschichte,* Bâle, 1940, pp. 82-90.

17 A. Dupont, *Eugène Delacroix, Lettres intimes,* Paris, 1954, p. 105.

18 H. Lachèvre, «Détails intimes sur Géricault», in *Le Nouvelliste de Rouen,* 1er mars 1870, p. 19.

19 C. Clément, *op. cit.,* p. 137.

20 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie,* 8e édition, 1851, p. 150.

21 Du livre de Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception,* Berkeley et Los Angeles, 1954 et 1965; on pourra consulter la troisième édition italienne *Arte e persezione visiva* qui est une révision augmentée (Milan, 1977).

22 «Salon de 1819», in *La Renommée,* 26 août 1819, p. 283 (t. I, doc. 136).

23 «Beaux-Arts, Salon, 3e article», in *Le Moniteur universel,* 12 octobre 1819, p. 1323 (t. I, doc. 144).

24 Sous le titre «Une dégradation collective», le Dr Henri Péquignot a étudié le cas du *Radeau de la Méduse* dans «Les dégradations provoquées de la personne humaine», in *Etudes Carmélitaines, Les Limites de l'humain,* mars 1953, p. 269-275.

25 Rapport de H. Savigny, publié par le *Journal des débats,* 13 septembre 1816, également cité par G. Bordonove, *Le Naufrage de la Méduse,* Paris, 1973, p. 191.

26 Georges Bordonove, *op. cit.,* p. 170.

27 Boyer d'Agen, *Ingres d'après une correspondance inédite,* Paris, 1909, p. 28, note 1.

28 Cote à la Bibliothèque Nationale: G 6304 in-4°.

29 A la page 93, il est fait mention des survivants: «Il n'en reste plus un aujourd'hui, M. Corréard est mort le dernier.»

DANS LA FOULÉE DU RADEAU

LA TEMPÊTE

Dans la foulée du *Radeau,* Géricault a conçu d'autres scènes dramatiques et notamment un tableau qui semble s'y attacher et sur lequel on a beaucoup discuté. On l'a appelé tour à tour *La Tempête* ou *Le Naufrage.*

Avant d'aborder l'étude de ce tableau, sans doute est-il opportun de dire quelques mots sur ce thème de la tempête qui, avec ses suites, dont le naufrage et ses naufragés, a sollicité Géricault au moins à deux reprises.

Avant le XVIe siècle, la tempête a bien été parfois représentée comme un événement d'une vie de saint ou de personnage historique, mais, comme thème ayant une valeur propre, susceptible d'inspirer les peintres, elle se dégage en effet à la fin du XVIe siècle sous l'influence des Bril; ceux-ci ont constitué les cadres qui seront ceux de ce «genre» au XVIIe siècle.

Sans doute la tempête dans les cabinets de peinture de ce temps est-elle un motif humaniste et le goût qu'on manifestait pour ce thème s'explique-t-il par l'évocation des vers fameux de Lucrèce: «Il est doux, quand sur la vaste mer les vents soulèvent les flots, d'assister de la terre aux rudes épreuves d'autrui.»[1]

La tempête est rare dans l'œuvre de Claude Lorrain, dont l'âme est trop aimante pour qu'il se complaise à ce thème sadique. On ne trouve que trois tableaux, montrant des vaisseaux ballottés par l'ouragan, répertoriés par Claude dans son *Liber veritatis*[2], mais chose curieuse, les œuvres elles-mêmes n'ont pas été retrouvées, comme si leurs possesseurs avaient voulu détruire ces images peu optimistes.

Peuple de marins et de négociants, les Hollandais ont demandé à leurs peintres la représentation d'un désastre maritime qui chez eux affectait souvent les vies humaines, sinon les biens, garantis par des assurances. Les marinistes de ce pays, notamment Jan Porcellis, Simon de Vlieger, ont peint des tempêtes, d'une façon anecdotique et analytique; les gréements des navires en détresse ne sont pas figurés avec moins d'exactitude que celui des bateaux au port, et je ne crois pas que les sociologues puissent tirer quelque déduction de la fréquence de ces représentations de catastrophes maritimes dans l'art hollandais; elles font partie, ni plus ni moins que d'autres, des images reflétées par ce miroir de la société qu'est la peinture des Pays-Bas.

Il n'en est pas de même pour la fréquence des représentations de naufrages ou d'orages en mer au XVIIIe siècle: certains historiens, comme Jean Starobinski, ont voulu y voir dans l'inconscient des hommes de cette époque la prémonition du *break down* qui allait bientôt affecter la civilisation dont ils vivaient. Cet auteur a illustré la jaquette du livre qu'il a consacré au siècle de Watteau et de Fragonard par un éclair dans la nuée, tiré d'un tableau de Joseph Vernet[3].

Chez Joseph Vernet, en effet, il arrive souvent qu'une tempête mettant un vaisseau en difficulté soit peinte en pendant avec un «calme» dans une mer peuplée de bateaux immobiles sous un ciel serein. Les heures du jour ou les saisons peuvent servir de prétexte à ce contraste qui est ici une allusion évidente aux vicissitudes de la destinée humaine.

Plus ou moins héritier de Magnasco, Guardi a créé une dizaine de tableaux appelés *Burrasche* qui donnent de la tempête et du naufrage une version toute picturale. L'artiste se préoccupe moins de dépeindre l'événement que de montrer la beauté de la mer sous un ciel d'encre, ensevelissant en quelque sorte voluptueusement les vaisseaux.

Le naufrage sera un des thèmes préférés d'un Alsacien émigré en Angleterre, Philip James Lautherbourg (1740-

Fig. 36. Reproduction de *La Tempête* de Géricault
Dessin de Ch. Bouquet – Lithographie de Delaunais
La Revue des Peintres, 1834
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

1812), qui s'en est fait une spécialité. Amateur de drame, Turner ne négligera pas le *Shipwreck,* mais il le traitera en peintre, comme Guardi. On sait le succès qu'a eu l'exposition du *Radeau de la Méduse* à Londres en 1820.

En dehors des naufrages et des tempêtes qui deviennent au premier quart du XIXe siècle un motif courant de représentation picturale, il est un thème qui revient assez fréquemment à cette date, c'est celui du *naufragé.* Il arrive qu'il n'y ait pas de référence littéraire, dans un tableau comme *Une Famille naufragée parvenue après de pénibles efforts à atteindre quelques rochers en pleine mer* (Salon de 1808, n° 301) du mariniste Hue (1751-1823), ou comme *Une famille naufragée* de Gassies (1786-1832) au Salon de 1810 (n° 337). Mais ce peut être quelque poème, drame ou roman qui a inspiré l'œuvre, comme la *Scène de naufrage,* sujet tiré d'Ossian, par Lemire (né en 1773) au Salon de 1810 (n° 496), la *Tempête,* sujet tiré d'une *Idylle* de Gessner, de Perrin (1754-1831) au Salon de 1808 (n° 465), ou *Zénobie trouvée mourante sur les bords de l'Araxe* (Salon de 1812, n° 101), sujet tiré du drame de Crébillon qui a inspiré Blondel (1781-1853), Dedreux-Dorcy (Salon de 1814, n° 249), le *Naufrage de la comtesse Lida de Mello* (Salon de 1824, n° 381) par Coupin de la Couperie (1773-1851), sujet tiré, nous dit Philippe Grunchec, sans donner de référence précise, des *Histoires tragiques maritimes portugaises,* ou les nombreux *Héro et Léandre,* thème fécond en épisodes, étudié par Jean Pierre Mouilleseaux à propos du tableau du Salon de 1798 ayant ce sujet, envoyé par Taillasson[4]. Remarquons que le fameux *Déluge* de Girodet, du Salon de 1806 montre, comme le dit la notice du livret: «Une famille prête à être engloutie par la tempête», et c'est peut-être le sujet d'un beau dessin comme le camaieu t. IV, cat. 115. N'oublions

pas les pleurs qu'a fait verser à nos ancêtres le naufrage de Virginie sous les yeux de Paul impuissant à la secourir. Ce roman de Bernardin de Saint-Pierre est peut-être à l'origine de tant de beaux cadavres féminins jetés sur les grèves, sous un prétexte mythologique ou romantique quelconque. Citons comme image bien caractéristique le corps à la longue chevelure brune de Héro affalé sur celui de Léandre dans le tableau de William Etty, si semblable à celui de la mère écrasant de son corps son enfant dans le tableau de Géricault dont nous allons parler tout à l'heure.

Il est intéressant de voir que Géricault lui-même a été impressionné par *Paul et Virginie,* comme le prouve le joli croquis (t. III, cat. 931) du Musée Bonnat. Il est probable que le beau lavis (t. III, cat. 930) du Musée d'Angers se rapporte au même sujet. Une certaine prédilection pour ce thème du naufrage et des naufragés est évidemment un syndrome de cette «artériosclérose de l'âme» – comme l'appelait Blaise Cendrars – au temps du Romantisme[5]. Jamais on ne vit noirceur plus grande dans les sujets de Salons qu'à cette époque de l'Empire, où sur l'Europe planait le grand ange de la Mort, évoqué par Giraudoux au début de la guerre de 1939 et dont les ailes étendaient aussi leurs ombres sur la France de l'Empire et de la Restauration. Qu'on en juge! Au Salon de 1812 (n° 140), on exposait un tableau de feu Albert-Paul Bourgeois: *Trait d'un soldat.* La notice du livret mérite d'être lue: «Un soldat affamé entre dans un trou de rocher, y trouve un vieillard et une chèvre qui allaite deux enfants; se saisit de la chèvre, la tue sans écouter le vieillard qui lui montre ses deux enfants qui vont mourir par cet acte de cruauté. Dans le même moment, un autre soldat ayant trouvé un enfant abandonné et ne sachant qu'en faire, aperçoit le vieillard et ses enfants; ne consultant que son humanité, le lui remet, ignorant qu'ils vont eux-mêmes mourir de faim.» Escalade de désespoirs! Vit-on jamais plus sombre drame? Il est d'autant plus remarquable qu'il ne paraît pas avoir été inspiré par quelque source littéraire, mais inventé par l'ingéniosité d'un artiste, sûr ainsi de toucher son public.

*
* *

Les «naufragés», c'est le thème d'un tableau que Clément a daté de la période 1812-1816 et qu'il appelle *la Tempête* (Peintures n° 67), montrant une femme étendue sur le sable, le corps affalé sur celui de son enfant, œuvre qui aurait été peinte «comme une sorte d'imitation d'un tableau qu'Horace Vernet exécutait pour un amateur russe dans l'atelier de Géricault rue des Martyrs». Il ajoute que l'œuvre a appartenu à M. Constantin, marchand de tableaux, et n'en donne pas les dimensions.

Là encore la «problématique» de ce tableau est fort complexe. L'image nous en est connue par une lithographie à l'envers, assez grossièrement exécutée, de Ch. Bouquet – parue en 1834 dans la *Revue des Peintres* – citée d'ailleurs par Clément (fig. 36). Partant de là, il s'est trouvé pour ce tableau quatre candidats, l'un à Rouen (cat. 2090), un autre à Bruxelles (cat. 2092), un autre au Musée de Lons-le-Saunier (cat. 2091), enfin une réplique plus petite, traitée en esquisse qui est au Louvre (cat. 2093).

Se pose tout d'abord le problème du sujet qui est assez énigmatique. Philippe Grunchec propose de le chercher dans les *Histoires tragiques maritimes portugaises* qui, dit-il, relatent un naufrage ayant eu lieu en 1593 dont fut victime la comtesse Luisa de Mello, épisode qui, nous l'avons mentionné plus haut, fut traité au Salon de 1824 par le peintre Coupin de la Couperie. Mais comme Philippe Grunchec nous le dit lui-même dans le long commentaire qu'il consacre à ce tableau, Coupin de la Couperie s'est trompé, plus ou moins volontairement, en ajoutant l'épisode de l'enfant mort et même en faisant mourir la comtesse qui, nous dit-il, survécut en 1593 à deux naufrages! En outre, le tableau est postérieur de plusieurs années à celui de Géricault. Le lien établi avec celui-ci me paraît donc assez fragile.

Hélène Toussaint qui a eu à étudier ce problème pour trois notices du catalogue de l'exposition *French Painting: the Revolutionnary Decades 1760-1830* propose une autre source: A minuit, le 26 février 1784 une malle des Indes, le *Nancy Packet,* fit naufrage au large des îles Scilly (ce que nous appelons en français les Sorlingues entre l'entrée de la Manche et celle du Canal de Bristol). En quelques lignes, le *Gentleman's Magazine,* à la date du 6 mars 1784 (p. 227), relatait cette catastrophe maritime où les trente-six marins et passagers avaient péri, et ajoutait: «One lady has since been cast on shore with a child clasped fast in her arms.» L'épisode a été illustré par une gravure de James Gillray: *The Wreck of the Nancy Packet Line (1784)* (fig. 37). On y voit un énorme vague qui va engloutir le canot de sauvetage sur lequel apparaît terrifiée, une jeune femme serrant étroitement son enfant sur son sein[6].

Selon Hélène Toussaint, le tableau de Lons-le Saunier ne serait pas une réplique de la *Tempête* de Géricault, avec lequel il présente d'ailleurs de notables différences, mais tout simplement la peinture que, selon Clément, Vernet exécute pour un amateur russe dans l'atelier de Géricault rue des Martyrs, hypothèse déjà émise par Ph. Grunchec en 1978. Le peintre se serait inspiré de l'épisode du naufrage du *Nancy Packet,* et lui aurait donné pour cadre la baie de Senneville, à 5 kilomètres au nord de Fécamp, que le service des Garde-côtes de Normandie, consulté par Mlle Toussaint, a formellement reconnu dans le site représenté. Elle remarque encore que ce thème a inspiré un tableau de Théodore Gudin, du Musée de Moulins (fig. 38) où un ange vient emporter l'âme de l'enfant au ciel[7]. Cependant, un détail rattacherait plutôt ce tableau à celui de Coupin de la Couperie: un débris, planche, élément de matière, est visible sur le tableau du Musée de Moulins comme il est décrit dans la notice du Salon de 1824 pour le tableau de Coupin de la Couperie. Hélène Toussaint reconnaît la manière d'Horace Vernet dans le tableau de Lons-le-Saunier et propose de l'identifier avec cette *Marine* se trouvant à Saint-Pétersbourg, peinte en 1820 pour un certain M. Malicheff, mentionnée par le catalogue de Vernet

Fig. 37. *L'Epave*
Huile sur toile, h. 0,500; l. 0,700
Théodore Gudin (1802-1880)
Musée d'art et d'archéologie, Moulins

rédigé par Duvivier en 1863[8] (p. 116). En quelle circonstance ce tableau serait-il revenu à Paris?

Quoi qu'il en soit du sujet, la première remarque qu'on peut faire est que les quatre tableaux ayant été attribués à Géricault qui font l'objet de ces commentaires s'apparentent deux à deux. Celui du Louvre (cat. 2093) est proche de celui de Bruxelles (cat. 2092); beaucoup plus petit, il a même passé pour en être l'esquisse: en tout cas, sa facture bien frappée en pochade, faite en pâtes épaisses est tout à fait étrangère à Géricault; elle est beaucoup plus romantique. Quant à la signature, elle serait plutôt un indice suspect!

Le tableau de Lons-le-Saunier (cat. 2091) s'apparente bien à celui de Rouen (cat. 2093), avec des variantes importantes dans le paysage. Mais la principale différence entre ce couple et le précédent réside surtout dans la manière dont est peint le groupe de la femme et de l'enfant. Il est traité en ébauche dans le premier et beaucoup plus détaillé dans le second. Dans le premier couple on ne voit pas le visage de la femme, mais seulement sa chevelure, tandis qu'il est très apparent dans le second, où l'on voit aussi au-dessus de la jupe une chemise blanche retroussée qui n'apparaît pas dans le premier. Ajoutons que la reproduction faite de la *Tempête* dans l'*Agonie* de Géricault d'Ary Scheffer laisse nettement voir l'éclaircie du ciel qui est dans le tableau de Rouen et non dans celui de Bruxelles.

En réalité, la compétition pour la recherche de l'original se réduit aux deux exemplaires de Bruxelles et de Rouen. Quelle aide nous apporte la lithographie de Bouquet? Elle est plus semblable au tableau de Bruxelles qui, comme cette lithographie, ne montre pas dans le ciel l'éclaircie qu'on voit à Rouen (non plus que dans la pochade du Louvre). Dans la lithographie, comme à Bruxelles, on ne voit pas le visage de la femme; cependant, le lithographe a

Fig. 38. *The Wreck of the Nancy Packet Line* (1784)
dessiné et gravé par James Gillray
Musée de la Marine, Paris

dessiné le groupe (et particulièrement l'enfant) beaucoup plus nettement que dans le tableau.

L'exemplaire de Rouen n'apparaît pas avant 1892, date à laquelle il fut acquis par la Ville, tandis que sa copie fut donnée au Louvre en 1893. Rappelons à toutes fins utiles que le 8 juillet 1892 le ministre, qui a été alerté par Alfred Stevens, écrit au directeur des Musées pour lui signaler que Mme veuve Deleutre propose un tableau de Géricault représentant *Virginie morte sur la plage* pour le prix de 7000 francs[9]. Il y a beaucoup de chances qu'il s'agisse d'un des tableaux de la *Tempête,* interprété comme étant l'épisode le plus tragique du roman de Bernardin de Saint-Pierre, le possesseur du tableau n'ayant pas fait attention que la présence de l'enfant empêchait cette interprétation, puisque Virginie, comme l'indique son nom symboliquement choisi par l'auteur, était vierge.

Camille Benoit, qui n'était encore qu'attaché au Département des Peintures, se rend 5 avenue Frochot au domicile de Mme Deleutre et déclare dans son rapport: «C'est une petite marine d'un jet vigoureux, d'une belle couleur, non signée, le cadavre sur la plage n'est qu'un accessoire.» Il estime que «ce tableau n'a pas d'importance suffisante pour un musée comme le nôtre, mais serait à sa place dans un musée comme Lyon». Roujon, le directeur, répond dans ce sens au ministre, disant que «l'œuvre figurerait avec honneur dans un musée de province, peut-être Lyon ou Rouen».

L'exemplaire de Rouen ayant été acquis par la Ville la même année 1892, on peut être tenté de faire l'hypothèse qu'il s'agit du même tableau qui aura été signalé par le Louvre, cependant ce n'est pas à Mme veuve Deleutre que la Ville l'a acheté, mais à Mme Fuville. Celle-ci aurait pu représenter Mme Deleutre. Il y a cependant à cela une

objection grave, c'est que l'affaire a été réalisée pour le prix de 500 francs, et qu'il serait surprenant que Mme Deleutre, qui du Louvre en exigeait 7000, ait consenti un pareil rabais.

L'exemplaire de Bruxelles a été acquis vers le même moment, en 1901, d'un M. Clérembaux, et on ne sait rien de lui avant cette date. On l'appelait *L'Epave,* nom qui l'a suivi souvent, désignation d'ailleurs mal appropriée, une épave se dit des choses et non des personnes.

Bien avant 1861, date de l'entrée du tableau de Lons-le-Saunier au musée, attribué à Géricault, on trouve plusieurs mentions d'un tableau de cet artiste ayant pour sujet la *Tempête.* Le 15 février 1830, à la vente du marchand Amédée Constantin, figure sous le n° 190 une peinture intitulée: «Une femme avec son enfant est jetée, à la suite d'une tempête, par une forte vague sur le rivage et contre un rocher». A cette différence près que la femme est jetée sur la grève et non contre un rocher, il semble bien qu'il s'agisse du tableau catalogué par Clément.

Dans son *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française du XIXe siècle,* paru en 1831, à l'article Géricault, Charles Gabet cite parmi ses œuvres une *«Suite d'une tempête* (M. Constantin). M. Dedreux Dorcy a travaillé à ce dernier tableau», exposée à la galerie Lebrun en 1826 (voir t. I, doc. 314).

Cette collaboration n'a pas été signalée par Clément, qui écrivait pourtant du vivant de Dedreux-Dorcy et qui le consultait, mais elle devait être de notoriété publique; peu de temps après la mort de Géricault, le rédacteur du *Frondeur* qui dans le numéro du 7 juin 1826 commente l'exposition faite à la galerie Lebrun, écrit: «L'*Intérieur d'une brasserie* et le *Postillon faisant boire ses chevaux* sont deux petits tableaux achevés. Voilà comme on doit peindre les chevaux: chacun d'eux a un caractère spécial. Ici des chevaux de poste bien maigres, bien efflanqués, haletant, et tout couverts de sueur; là de bons chevaux de brasseur d'une pesante rotondité, à l'allure sans malice, véritables chanoines d'écurie. Quelle bonhomie, quelle naïveté dans le dessin! Quelle vérité, quelle vigueur dans le coloris! C'est la nature même: M. Horace Vernet en conviendra tout le premier.

» M. Dreux-Dorcy *(sic)* a fait de compte à demi avec M. Géricault, un tableau, j'allai *(sic)* presque dire un vaudeville; c'est la *Suite d'une tempête.* La médiocrité de cet ouvrage est une nouvelle preuve qu'on ne peut pas créer un tableau ainsi qu'on tourne un couplet ou qu'on aiguise une pointe; la peinture n'admet pas d'association; avec elle, le talent doit marcher libre et isolé. Mais M. Dreux-Dorcy, *tout seul,* aurait-il mieux réussi? Sa *Baigneuse* offre une idée gracieuse, et serait un tableau agréable si le coloris n'en était pas noir, si la chemise de cette femme n'était point disposée de manière à faire supposer en elle une taille épaisse et disproportionnée.» Chose curieuse, le rédacteur a oublié de dire que les deux tableaux cités en tête étaient de Géricault, mais cela ressort du contexte. Philippe Grunchec dit à propos de ce tableau: «Le catalogue de l'exposition au profit des Grecs, ouverte en mai 1826, à la galerie Lebrun, désigne le tableau prêté alors par Constantin comme le fruit de la collaboration entre Géricault et son ami Dedreux-Dorcy.» Je suppose qu'il a tiré ce renseignement du Dictionnaire des artistes de Charles Gabet cité plus haut, car dans le catalogue de cette exposition de 1826, le tableau ne figure pas[10], non plus d'ailleurs que l'*Intérieur d'une Brasserie,* ni le *Postillon faisant boire ses chevaux!* On y trouve seulement un *Jockei anglais (sic)* prêté par M. Coutan, ce que Philippe Grunchec ne mentionne d'ailleurs pas à l'article qu'il consacre à ce tableau.

En suivant les divers articles qui ont été publiés sur cette exposition par le *Frondeur,* «Journal [quotidien] de Littérature, des Théâtres et des Arts, des Mœurs et des Modes», on s'aperçoit d'autres divergences entre les commentaires du rédacteur et les tableaux figurant au catalogue. De cette exposition faite «au profit des Grecs», le *Frondeur* commence à parler le 11 mai 1826, avant l'ouverture puisqu'il parle au futur, par l'annonce: «On cite parmi les trois cents[11] tableaux de l'Ecole française moderne qui seront exposés au bénéfice des Grecs, rue du Gros-Chenet, galerie Lebrun, le *Socrate* et le *Mars* de David [... etc.]». Tous les tableaux qu'il mentionne alors comme prévus figurent bien au catalogue, sauf les *Pestiférés de Jaffa* de Gros, et le *Marcus Sextus* de Guérin. Il y aurait donc eu des prévus qui n'ont pas été envoyés. Le 21 mai, le rédacteur annonce que «l'exposition est ouverte, et qu'elle attire beaucoup de monde», et il va lui consacrer huit articles les 27 mai et les 1er, 3, 7, 11, 16, 24 et 26 juin. Le 7 juin, dans le passage cité plus haut, il parle des deux tableaux de Géricault et de la *Tempête* qui ont donc dû être envoyés après l'ouverture, ce qui explique qu'ils ne figurent pas au catalogue. L'exposition a dû s'augmenter d'apports nouveaux au cours de son déroulement et d'ailleurs le rédacteur le dit expressément le 11 juin: «Cinq nouveaux tableaux viennent d'être exposés dans la galerie Lebrun.»

Peut-on trouver quelque autre trace de ce tableau dans la documentation connue jusqu'à ce jour? Je ne crois pas qu'il faille avec Lorenz Eitner le mettre en relation avec le n° 19 de la vente après décès de Géricault, intitulé: «*Etude de paysage représentant une vue des bords de la mer par un temps orageux.* Le mot *Marine* convient mieux à cette mention.

Rappelons que nous avons un souvenir de ce tableau dans l'*Agonie de Géricault* par Ary Scheffer. On le distingue sur le mur. Si les tableaux figurés par Ary Scheffer sont bien parmi ceux qui figuraient dans la chambre de Géricault, et si l'artiste n'a pas fait, de lui-même, une sorte d'anthologie de l'œuvre de son ami, nous aurions la preuve que Géricault attachait du prix à cette œuvre, au demeurant assez banale, quelle que soit la version adoptée.

Quelle était la version qui a figuré à l'exposition au profit des Grecs à la galerie Lebrun en 1826? Nous ne pouvons le savoir. Notons toutefois que le rédacteur du *Frondeur,* qui réserve son admiration pour les deux autres tableaux de Géricault exposés, ne manifeste aucun enthousiasme pour la *Tempête* qu'il estime un ouvrage médiocre.

La description que donne Michelet de ce tableau en 1846 prouverait qu'il a vu l'exemplaire de Bruxelles plutôt que celui de Rouen, car il dit: «D'elle (la mère) on ne voit que les beaux et longs cheveux noirs; de lui (l'enfant) aussi, la tête est seule visible, mais elle apparaît de face.»[12] Mais peut-être a-t-il fait cette description d'après la lithographie de Bouquet!

Le tableau de Bruxelles est une image assez banale, traitée en esquisse, à laquelle une craquelure prononcée enlève beaucoup de caractère, ce qui ne permet guère de juger de sa facture.

Le tableau de Rouen est plus achevé et bien conservé. Le buste et le visage de la femme sont traités d'une façon assez «léchée», ce qui n'est pas dans l'esprit de Géricault. Mais, si réellement il y a eu deux mains dans ce tableau, on peut penser que l'exemplaire de Rouen est celui qui convient le mieux à cette collaboration; les personnages seraient de Dedreux-Dorcy et le paysage de Géricault; je ne comprends guère l'ostracisme qui frappe cette œuvre qui me paraît nettement meilleure que celle de Bruxelles.

On peut se demander d'ailleurs si Clément a vu le tableau lui-même et s'il ne l'a pas catalogué seulement d'après la lithographie et ce qui lui aura été rapporté, car il n'en donne ni la description ni les dimensions, ce qui est étrange. Le texte de son introduction, où il parle de l'œuvre, semble confirmer cette hypothèse: «C'est une peinture d'un aspect superbe, faite, dit-on, en imitation d'un tableau qu'Horace Vernet... etc.»

Quand Géricault a-t-il peint cette œuvre? Clément s'est trompé en la plaçant dans la période 1812-1816. En effet, il existe pour la mère et l'enfant une feuille de recherches à la mine de plomb (cat. 2094), qui est au dos d'une étude (t. V, cat. 1744), faite en vue du portrait de Mme Louis Bro, peint vers 1818. Cette feuille montre diverses positions d'un cadavre, quatre croquis sont à peine esquissés, un cinquième plus poussé; dans ce dernier, l'attitude est saisissante, la femme est véritablement plaquée au sol par la force de la vague et elle écrase l'enfant. Cette attitude est d'ailleurs très différente de ce qu'on voit dans tous les tableaux; comme Géricault cherchait avec soin, en dessinant, ses personnages avant de les peindre, on peut supposer qu'il y a d'autres croquis pour ce groupe de naufragés, perdus ou non identifiés.

Une main qui n'est pas celle de Géricault a écrit au bas de la feuille «radamiste *(sic)* & zénobie». C'est une mauvaise interprétation du sujet par quelqu'un qui a connu peut-être le tableau de Taillasson intitulé *Rhadamiste et Zénobie,* ou plutôt ceux de Blondel et de Dedreux-Dorcy cités au début de cet exposé intitulés: «Zénobie trouvée mourante au bord de l'Araxe», car dans le premier tableau, c'est de la mort de Rhadamiste qu'il s'agit, tandis que les deux autres mettent en scène le moment où des pasteurs qui découvrent le corps de Zénobie blessée, rejeté par l'Araxe, la ranime. Ces deux tableaux sont tirés d'une tragédie en cinq actes de Crébillon (1674-1762), représentée en 1711 et considérée comme étant le chef-d'œuvre de cet auteur. Dans le volume XV des *Annales* de Landon où est publié le tableau de Taillasson, on cite des vers de cette tragédie, sans en désigner l'auteur, ce qui fait penser qu'elle était encore familière aux gens du XIXe siècle. Toutefois l'annotateur du dessin de Géricault a simplement oublié que la présence de l'enfant excluait qu'il pût s'agir de Zénobie.

Y a-t-il une relation, comme dans un film à épisodes, entre la *Tempête* et l'aquarelle de l'Art Institute de Chicago représentant les corps naufragés d'une femme et de son enfant découverts par un moine cat. 2095? Les attitudes de la femme et de son enfant le feraient croire; elle sont plus proches de la lithographie et du tableau de Bruxelles que des tableaux de Rouen, car on ne voit que les cheveux de la femme; toutefois l'attitude de l'enfant est différente. Le nom de Dedreux-Dorcy est encore attaché à cette œuvre; elle porte en effet écrit au dos à la mine de plomb: «Géricault. Donné par Mr Dedreux d'Orcy *(sic)* 1832». C'est donc un peu moins de dix ans après la mort de Géricault que Dedreux-Dorcy aurait fait don de cette aquarelle à un amateur inconnu. Chose curieuse, à la vente du cabinet de M. A. B. les 19 et 20 avril 1850[13] on trouve au n° 11 sous le nom de Dedreux-Dorcy un tableau intitulé: *Un moine retirant une femme de l'eau.* Plus tard, l'ouvrage d'Edouard de Lalaing, publié à Lille en 1888 et intitulé *Les Vernet, Joseph, Carle, et Horace, Géricault et Delaroche,* énumère dans une liste de tableaux de Géricault «*La suite d'une tempête* (ce tableau resté inachevé, a été terminé par Dedreux-Dorcy)», mais je crois qu'il s'agit plutôt du tableau de Rouen. Notons, à ce propos, que cet auteur nous apporte une précision supplémentaire. Avant lui les mentions concernant la *Tempête* la disaient peinte en collaboration par Géricault et Dedreux-Dorcy. Pour Lalaing, c'était un tableau laissé inachevé que Dedreux-Dorcy aurait terminé. Cependant, cet auteur, qui écrit tardivement, ne citant pas ses sources, cette information n'a qu'une valeur relative.

Le fait que Dedreux-Dorcy avait peint pour le Salon de 1814 *Zénobie trouvée sur les bords de l'Araxe* le rendait familier avec ce thème du naufragé. A-t-il inventé l'histoire du moine découvrant le corps, ou celle-ci a-t-elle pour origine une autre source littéraire à découvrir?

Il y a certainement un rapport direct entre l'aquarelle de Chicago (à laquelle d'ailleurs est associé le nom de Dedreux-Dorcy) et le tableau de la vente M. A. B. précité. Géricault aurait-il fait une aquarelle qu'il aurait donnée à son ami et dont celui-ci aurait tiré un tableau? Je crois plutôt que l'aquarelle, comme le tableau, sont de Dedreux-Dorcy; la facture de la femme et de l'enfant, qui dans l'aquarelle est semblable à celle des mêmes motifs dans le tableau de Rouen, viendrait à l'appui de l'hypothèse selon laquelle la version rouennaise de la *Tempête* serait bien l'œuvre qui a été peinte en collaboration par Géricault et Dedreux-Dorcy.

Pour en finir avec les naufragés, Lorenz Eitner a exposé aux Etats-Unis en 1971-1972 un joli tableau (cat. 2096) où l'on voit sur une plage la nuit un homme barbu demi-nu contemplant la mer en furie à laquelle sans doute il vient d'échapper. Lee Johnson a ajouté sa caution à cette attribution que Philippe Grunchec a eu raison de rejeter, car la facture est fort différente de celle de Géricault.

On le voit, la «problèmatique» de cette séquence de peintures diverses ayant pour thème la tempête ou ses effets

montre une fois de plus combien l'activité des imitateurs de Géricault, jusque dans son atelier, rend difficile les jugements à porter sur l'authenticité de ses œuvres.

EPIDÉMIE DE PESTE

Clément, qui est rarement aussi prolixe, a décrit un tableau qu'il appelle «Scène de l'Indépendance grecque», en ayant soin de mettre un point d'interrogation. Ce tableau (cat. 2097), qui doit représenter des malades dans un coin d'une maladrerie a des rapports étroits avec des études pour le *Radeau de la Méduse:* le geste de supplication, le dos nu d'un des personnages, celui qui est vu de face et qui évoque le père du *Radeau.*

Ne s'agirait-il pas d'un épisode d'une épidémie de peste en Orient? La peste était à la mode depuis les *Pestiférés de Jaffa* de Gros[1], et on sait combien elle fut préjudiciable à son expédition en Syrie quand Bonaparte était en Egypte. Nous aurions donc là un coin d'un lazaret.

L'artiste a établi ce tableau sur une esquisse à la plume qu'il ne semble pas avoir suivie exactement, car sous la forme couchée au premier plan on distingue un chien et, au-delà de la cloison de gauche, les pieds d'un cadavre ou d'un malade.

Se rapporte sans doute à ce tableau une composition à la gouache du Musée de Boston (cat. 2098) montrant trois malades dont une femme assise pamée, au sein de laquelle un enfant recherche en vain quelque nourriture, geste que Delacroix réinventera pour les *Massacres de Scio.* A droite, la Mort brandit sa faux.

La manière de cette gouache, puissamment modelée, n'est pas incompatible avec celle de Géricault au temps du *Radeau;* l'ennui, c'est qu'il y a au dos un dessin à la pierre noire assez filandreux représentant peut-être la *Prise de Troie,* et qui est d'une facture antérieure (cat. 2099). Mais ce ne serait pas la première fois que Géricault se servirait plusieurs années après de la face vierge d'une feuille dont un côté était déjà rempli.

Signalons à toutes fins utiles que Géricault ne sera pas le seul à se montrer préoccupé par les horreurs de la peste. Gros, sur l'ordre de Napoléon, avait donné le signal; d'autres le suivirent. Le comte Forbin, qui fut à un moment donné très attiré par l'orientalisme, exposera au Salon de 1822 sous le n° 483 un tableau intitulé: *Un arabe meurt de la peste dans les souterrains d'un lazaret, en Syrie, abandonné par tous les siens. Un religieux vient lui apporter des secours.*

Géricault a peut-être dessiné une autre scène d'hôpital qu'aurait recopiée Delacroix; l'Art Institute de Chicago possède en effet un dessin assez poussé (cat. 2100) qui provient de la vente de Frédéric Villot, l'ancien conservateur des peintures du Louvre, ami de Delacroix; au verso de la feuille, Villot a marqué: «D'après une composition de Géricault par Eugène Delacroix[2]» qui en a commencé une aquatinte non terminée. Cette aquatinte a été cataloguée par Delteil (n° 8). Elle est naturellement en sens inverse du dessin.

Le titre donné, *Intérieur d'hôpital militaire,* convient fort peu à la composition. En effet, les costumes des personnages sont incontestablement médiévaux et plus dans l'esprit de Delacroix, d'ailleurs, que de Géricault.

1 *De Natura,* Livre II, tome I, 2, Trad. A. Ernout, Paris, 1990.

2 M. Röthlisberger, *Claude Lorrain, The Paintings,* New Haven, 1961, vol. I, Critical Catalogue, L. V. 33, 72, 74, pp. 161, 162, 216, 217, 219; vol. II, *Illustrations,* fig. 89, 146, 147.

3 *L'Invention de la liberté, 1700-1789,* Genève, 1987.

4 J.-P. Mouilleseaux, «Léandre et Héro de Taillasson. A propos d'un thème iconographique et littéraire», in *La Revue du Louvre,* 1974, n° 6, p. 411-416.

5 Fréquentes sont les lithographies montrant des naufragés; Horace Vernet en a fait plusieurs. Cf. L. Eitner, «Géricault's La Tempête», in *Museum Studies,* 2, The Art Institute of Chicago, 1967, fig. 9 et 10, p. 14: *Naufragés sur la plage de Pourville* et *Naufrage de Don Juan.*

6 Sydney, Melbourne, 1980-1981, voir les n°s 74, 119, 120.

7 L'autre interprétation, également proposée par H. Toussaint selon laquelle l'ange serait venu sauver l'enfant me paraît moins plausible.

8 id. note 6, n° 119.

9 Archives du Louvre: Cote P 5 1892.

10 Alors que Philippe Grunchec (*Revue de l'Art,* n° 43, 1979, p. 57, note 154) lui, donne le n° 90 qui en fait n'a rien à voir ni avec Géricault, ni avec Dedreux-Dorcy.

11 Il a dû exagérer quelque peu. Le catalogue comprend 173 numéros; même en tenant compte de quelques tableaux venus en cours d'exposition, le nombre d'œuvres ne devait pas atteindre ce chiffre.

12 Remarquons que cette notation sur l'enfant correspond à l'aquarelle de Chicago, étudiée plus loin, où l'on ne voit pas l'enfant. Mais on sait combien Michelet était peu observateur, et on ne peut se fier à lui pour le détail.

13 Cette vente généralement intitulée «vente Achille Boucher» apparaît aux Archives de Paris (D48 E^3 42) sous le nom de Baudrand.

Est-ce le dessin de Géricault que Delacroix dit avoir copié le 21 avril 1824 (doc. 292)?

La peste ne quittera pas l'imagination de Géricault, puisqu'il envisagera ou plutôt rêvera de faire sur ce thème un grand tableau à la fin de sa vie.

MORT DU DUC DE BERRY

Géricault n'a cessé de s'intéresser aux événements contemporains. Clément a catalogué sous le n° 50 une feuille montrant sur ces deux faces, de deux manières différentes, la mort du duc de Berry, pièce qui jusqu'ici n'est pas reparue.

Ce dessin, ou un autre du même sujet, a appartenu à Alexandre Colin, il passe à la vente qu'il fit le 7 avril 1847[3], sous le n° 18. Lui qui a fait tant de calques de dessins de Géricault, que n'a-t-il choisi celui-là, nous en aurions un souvenir.

Le deuxième fils du comte d'Artois avait été assassiné dans des circonstances dramatiques en reconduisant la duchesse à la sortie de l'opéra dans la nuit du 13 au 14 février 1820, par un certain Louvel (voir fig. 13, p. 33), qui était sellier dans les écuries royales. La description trop brève de Clément nous laisse entrevoir cependant que Géricault n'avait pas représenté le meurtre lui-même: «Il est sur son lit de mort et entouré de la famille royale.» Sans doute l'artiste a-t-il voulu figurer la magnanimité du duc demandant la grâce de son assassin et celle de la duchesse, disant: «J'ai trois enfants à présent», en amenant auprès du mourant avec sa propre fille les deux filles que le duc avait eues d'un mariage non reconnu avec l'Anglaise Amy Brown. Peut-être aussi les imprécations passionnées, à la façon italienne, de la duchesse avaient-elles retenu son attention? Sans doute Géricault fit-il cette recherche au moment même de l'événement. Il était encore à Paris à cette date, ne devant s'embarquer pour l'Angleterre que le 21 avril.

1 en 1804.

2 et non «*pour* Eugène Delacroix» comme il a été indiqué dans le catalogue de l'exposition: *Dessins français de l'Art Institute de Chicago de Watteau à Picasso,* Paris, 1976-1977, n° 40.

3 Hôtel des ventes mobilières, 16, rue des Jeuneurs, Paris.

Cat. 2103 *Le Fou monomane du vol*
Huile sur toile, h. 0,610; l. 0,500
Museum voor Schone Kunsten, Gand (Inv. 1908.F)

L'APPROCHE DE LA FOLIE

Jusqu'ici on se réfèrait à ce qu'écrivait Clément en 1867 et qu'il répétait en 1868 et 1879 pour l'origine des portraits d'aliénés qu'il catalogue de la manière suivante:

155 – a) *Monomanie du commandement militaire.* Homme coiffé d'un bonnet de police, avec une médaille de commissionnaire pendue sur la poitrine portant le nº 121. Il est en manches de chemise, avec une draperie grise sur l'épaule. Traits réguliers, expression d'énergie. H., 80 – L., 65 cent.

156 – b) *Monomanie du vol des enfants.* Homme avec un vêtement gris; sur la tête une sorte de toque de même couleur; le front arrondi; l'œil doux et caressant. H., 65 – L., 54 cent.

157 – c) *Monomanie du vol.* Homme vêtu d'un habit vert; tête intelligente avec une expression d'audace et de perversité. H., 60 – L., 50 cent.

158 – d) *Monomanie du jeu.* Vieille femme à l'air absorbé et stupide. Elle est coiffée d'un mouchoir blanc et tient une béquille. H., 77 – L., 64 cent.

159 – e) *Monomanie de l'envie.* On nommait cette femme la Hyène. Elle est coiffée d'un bonnet dont le fond est de couleur avec de grandes barbes blanches. Visage convulsif, affreux; yeux injectés. H., 72 – L., 58 cent.

Cependant, il est une source légèrement plus ancienne qui corrobore la tradition rapportée par Clément. Le 19 juillet 1866 le peintre Harpignies écrivait au comte de Nieuwerkerke, directeur des Musées, pour lui proposer, de la part du docteur Lachèze, alors en résidence à Baden-Baden cinq têtes de fous de Géricault. Voici ce document:

A Monsieur de Le comte de Nieuwerkerke
au Palais du Louvre

Monsieur

«Permettez-moi, d'appeler votre attention et votre appréciation élevée sur quelques têtes d'études du *Célèbre Géricault* que j'ai en ce moment chez moi, dont l'authenticité au dire de tous les artistes, ne peut pas être mise en doute.

A ce sujet voici quelques détails que je puise dans une lettre de Mr Louis Viardot adressée à Mr Charles Blanc (décembre 1863) et qui pourront vous intéresser:

Entre l'année 1820 et 1824 Géricault ami du docteur Georget, Médecin en chef de l'hôpital de la Salpetrière, eut le désir de faire d'après nature quelques Etudes de têtes d'aliénés qui furent au nombre de dix, après la mort du grand artiste, ces têtes restèrent en possession du docteur Georget qui mourut dans l'année de 1824.

Restées sans maître, ces toiles furent vendues à l'Encan; plus tard, elles furent achetées par deux Elèves du docteur Georget. L'un Mr Maréchal en emporta cinq en Province; on ne sait pas ce qu'elles sont devenues. L'autre mon excellent ami, Mr Lachèze habitant Baden, possède les autres cinq et me les a confiées, avec le désir de les vendre.

Plusieurs Etrangers désirent en faire l'acquisition et avant mon départ prochain pour la campagne, je n'ai rien voulu conclure sans vous en parler pensant qu'il vous serait peut-être agréable, Monsieur Le comte, de les voir et de leur donner une place dans les Musées impériaux.

Dans l'espoir que vous voudrez bien me répondre aussitôt que vous le pourrez je vous prie, Monsieur Le comte, de vouloir bien agréer mes salutations respectueuses et l'assurance de ma haute considération.

Paris le 19 juillet 1866.» Harpignies, 6, rue Furstenberg

Par ailleurs, dans le dossier de l'exposition Géricault de 1924 aux archives de la Sauvegarde de l'art français se trouve le document suivant:

«Note manuscrite de Ch. Jacque, corrigée et annotée comme si elle devait être imprimée –
Cinq peintures de Géricault
Etudes d'aliénés.

Vers 1865, un de mes camarades, artiste distingué, me raconta avec un enthousiasme non contenu qu'il venait de voir par hasard cinq grandes études de Géricault, et il ajouta que s'il avait la somme relativement minime qu'on en demandait, il les achèterait *et de suite* car elles semblaient très convoitées.

Cependant elles furent pour quelques raisons plusieurs années sans être achetées – la première parce que le goût si ridicule du *joli* encore si tenace à cette époque où l'on achetait pas toujours la peinture pour la peinture éloignait la plupart des amateurs, c'était disait-il, des ouvrages où le dramatique, le navrant et le terrible le disputaient au faire magistral de l'artiste.

La seconde parce qu'une polémique soulevée par l'apparition de ces toiles ayant amené de nombreuses visites chez leur dépositaire, celui-ci, pour se débarrasser d'une affluence trop gênante de visiteurs les mit de côté, dit qu'il ne les avait plus, et on les oublia quelque temps.

Cependant, un hasard m'ayant fait connaître le nom du dépositaire, nom qui m'avait été caché, et qui était celui d'un camarade, j'y courus.

Les avez-vous encore? lui dis-je – oui – montrez-les moi – Admirable combien en demande-t-on? – Tant – je les prends!

Ces études qui sont des portraits viennent d'un Monsieur Lachèze de Bade, et voici la lettre qu'il écrit à l'occasion de mon acquisition au dépositaire.»

(ici la lettre de M. Lachèze)

«J'expliquerai tout à l'heure d'après mes souvenirs, sur des explications que j'eus plus tard de M. Lachèze, et une longue note qu'il m'avait remise et que j'ai malheureusement perdue, comment les noms de MM. Maxime Ducamp et Viardot sont mêlés à cette affaire.

Voici d'après un extrait du catalogue de l'œuvre de Géricault cité par la Gazette des Beaux-Arts la désignation des cinq tableaux.»

Ici la citation de la Gazette (c'est le texte de Clément dont il s'agit).

«Il me reste à ajouter les quelques détails dont j'ai parlé plus haut.

A son retour d'Angleterre, ami intime d'un médecin aliéniste célèbre, directeur alors de la Salpétrière à Paris, [Géricault] convint avec ce dernier de faire pour un grand ouvrage qu'il projetait sur l'aliénation mentale des types de fous. Géricault vit de suite là-dedans un beau sujet d'étude et commença.

Il en fit un certain nombre, dix je crois, avec quelques croquis, et le travail de l'artiste fut interrompu par la mort soudaine du savant, après laquelle on fit une vente publique de tout ce qu'il possèdait.

Deux jeunes gens, internes à la Salpétrière, voulurent sur l'avis d'un de leurs professeurs, acheter des livres de science provenant de la bibliothèque mais ils furent déçus dans leur désir par l'élévation des enchères. Comme ils n'avaient rien acheté et qu'à la fin de la vente on mit sur table une...»
La note incomplète s'arrête là. A cette note sont annexées la lettre du docteur Lachèze indiquée et une lettre d'Harpignies adressée à Jacque.

Ecrit au dos: Monsieur le Docteur Lachèze
à Baden Baden
Grand Duché
28 février 1868

Mon cher,

Je réponds de suite que je suis content du marché surtout parce que les têtes vont chez un artiste.

Viardot insiste surtout sur cette circonstance et je suis convaincu que Maxime Ducamp qui est au courant de toute cette affaire sera du même avis.

J'ai tout le temps estimé beaucoup le talent de Maître Jacques (sic).

Tu as pour ta part rendu un service en empêchant des œuvres d'une touche si distinguée d'aller s'égarer dans quelque coin.

Je vous embrasse tous deux, surtout ta femme, parce qu'elle est plus fraîche que toi.»

Dr Lachèze

* * *

2 mars 1868

adresse: monsieur Charles Jacques *(sic)*
artiste peintre
11 Boulevard Clichy
E.V.

Mon cher M. Jacques,

Mon ami, Mr. Lachèze de Baden, possesseur des têtes de Géricault me répond par lettre du 25 février qu'il accepte le marché que vous lui proposez par mon entremise.
En conséquence, dites-moi quand vous voulez terminer cette affaire – je suis à votre disposition.

Dans l'attente de votre réponse, agréez mes plus cordiales salutations.

Harpignies
6 rue Furstenberg

De ces divers documents, il résulte que le peintre Harpignies, servant d'intermédiaire au docteur Lachèze, a d'abord proposé ces cinq portraits de fous au musée du Louvre. Le dossier du Louvre n'indique pas la suite donnée à la lettre d'Harpignies. Elle fut sans résultat positif et cela est dommage, non pas seulement pour le musée du Louvre, mais parce qu'il aurait été bien intéressant que cette série, unique dans l'histoire de la peinture, fût restée réunie. Faut-il croire ce que dit Charles Jacque, que le goût

Cat. 2102 *Le Fou monomane du commandement militaire*
Huile sur toile, h. 0,860; l. 0,650
Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur

conventionnel qui régnait à cette époque les fit rejeter? C'est bien possible, car ces œuvres ont dû en ce temps là passer pour trop réalistes. Charles Jacque dit que ces portraits furent plusieurs années sans être vendus. Sont-ils restés deux ans chez Harpignies dans l'attente d'un acquéreur jusqu'à ce que ce peintre ait l'idée, en 1868 de les proposer à son confrère Jacque et cette fois avec succès? Peut-être même étaient-ils chez Louis Viardot depuis 1863?

En 1867 Clément connait l'existence de ces cinq tableaux; il les décrit en détail et les a vus; ils sont encore à ce moment-là la propriété du docteur Lachèze, mais sont en dépôt à Paris; en 1868 quand il fait la réédition de son catalogue, il ne paraît pas être informé de l'achat par Jacque, mais ce n'est pas étonnant, car cette édition est inscrite à la Bibliographie de la France le 4 avril, et l'achat par Charles Jacque est de fin février[2]. C'est sans doute par Louis Viardot et Charles Blanc qu'il a connu les circonstances de la création de ces portraits, l'histoire des rapports de Géricault avec le docteur Georget et de la dispersion des dix tableaux d'aliénés qu'il aurait faits pour celui-ci, en deux groupes, l'un acquis par le docteur Maréchal, l'autre par le docteur Lachèze. Ce dernier en 1868 est toujours vivant; on peut donc croire à la vérité du fait que cinq tableaux avaient été acquis par le docteur Maréchal, puisque cela a dû être attesté par le docteur Lachèze.

Je n'ai retrouvé aucune trace d'une vente après décès du docteur Georget. Sans doute la dispersion de son mobilier dut elle avoir lieu sans catalogue et peut-être sur pas de porte comme il arrivait alors pour les mobiliers de peu de valeur.

Les cinq aliénés appartenant au docteur Lachèze, repérés dès 1863 et catalogués par Clément en 1867 vont reparaître par la suite; quant à ceux du docteur Maréchal, ils semblent irrémédiablement perdus.[3]

Il faut attendre 1887 pour retrouver quatre de ces portraits à l'exposition organisée à L'Ecole des beaux-arts «au profit des inondés du midi». Voici les mentions du catalogue de cette exposition:

50. Portrait de fou. Appartenant à M. Ch. Jacque
51. Portrait de folle. Appartenant à M. Ch. Jacque
52. Portrait de fou. Appartenant à M. Emile Jacque
53. Portrait de folle. Appartenant à Madame Dufour.

De la série proposée au Louvre en 1866, à cette exposition il ne manquait donc qu'une pièce. L'une avait été vendue par Charles Jacque à Mme Dufour.

L'absence de description au catalogue de 1887 et le fait qu'un des fous n'y était pas présent rendent difficile de suivre l'historique de chaque tableau, ce qui explique les confusions et interférences commises successivement par les rédacteurs des catalogues de ventes et d'expositions.

Un des fous de l'exposition de 1887 a été décrit par Maurice Hamel dans la *Gazette des Beaux-Arts* l'année même. Cette description permet d'y reconnaître le *Fou monomane du commandement militaire* (cat. 2101) aujourd'hui au Musée Reinhart à Winterthur.

Quant à *la Folle* du Louvre, *Monomane du jeu* (cat. 2104) elle est indiquée au catalogue de la vente Trévise en 1938 comme provenant de la «collection du peintre Charles Jacque qui l'acquit en février 1868 et dans la famille de qui elle restera jusqu'en 1920». Il y a lieu de penser que c'est le duc de Trévise lui-même qui l'acheta à la famille Jacque qui lui transmit les notes et les lettres mentionnées plus haut dont il fit prendre copie.

Ceci nous entraîne à attribuer à la *Folle monomane de l'Envie* du Musée de Lyon (cat. 2105) la mention «Mme Dufour» du catalogue de 1887, origine qui ne contredit pas celle de «Charles Jacque» indiquée dans la vente Cheramy de 1908 puisqu'il en était le précédent propriétaire; remarquons d'ailleurs que le catalogue de la collection Cheramy rédigé antérieurement par Meier Graefe ne signale pas l'origine Charles Jacque, pas plus d'ailleurs que pour le *Monomane du vol* du Musée de Gand (cat. 2103) qui, lui aussi, est mentionné à la vente comme provenant de Charles Jacque.

Le catalogue de la vente du duc de Trévise s'inspirant de la note précitée (voir p. 70) mentionne pour le *Monomane du vol d'enfant* aujourd'hui au Musée de Springfield (cat. 2102), la «collection du peintre Charles Jacque qui l'acquit en février 1868 par l'intermédiaire de Viardot et Maxime Du Camp». C'est à la vente du séquestre Goetz que le duc de Trévise acquit ce dernier tableau en 1922.

L'exposition de 1887 ne nous permet en réalité que de savoir où se trouvaient les deux Folles à cette date. Elle nous indique également que Le Fou Monomane du commandement militaire était encore dans la famille de Charles Jacque, soit qu'il lui ait encore appartenu, soit que celui-ci l'ait donné à Emile Jacque, probablement son fils. En revanche, il nous est impossible de savoir lequel des deux autres Fous figurait également à cette exposition.

Clément a eu des renseignements précis sur les affections mentales propres à chacun des malades. Il a dû les tenir de Louis Viardot ou de Maxime Du Camp ou du docteur Lachèze lui-même qui devait avoir des informations de source directe.

Ces tableaux ont été pendant longtemps étudiés et admirés ni plus ni moins que d'autres portraits de Géricault, sans que les auteurs ou critiques ne se soient intéressés aux circonstances exceptionnelles qui ont pu faire apparaître dans l'histoire de l'art des portraits d'aliénés; non que le fou n'ait été représenté auparavant dans la peinture ou la sculpture, mais toujours comme une entité. C'est bien Géricault qui a fait pour la première fois, le pinceau à la main, une sorte d'analyse clinique d'un individu aliéné.

La première approche qui ait été proposée pour la relation de ces œuvres insolites avec la naissance de la psychiatrie est due à Margaret Miller dans un article écrit en 1940[4]. Par la suite Mme Denise Aimé-Azam a eu le mérite d'avoir trouvé dans une relation jusqu'ici négligée l'existence d'une crise de dépression nerveuse dont avait été victime Géricault à l'automne de 1819 après l'effort surhumain qu'il avait accompli pour réaliser le *Radeau de la Méduse,* et sans doute à la suite de la déception qui fut la sienne de ne point voir acheter ce tableau par l'Etat. Cette source nouvelle, ce sont les *Lettres* écrites *au comte Louis de Chevigné* par René

Richard Castel, ancien professeur au lycée impérial et inspecteur général de l'Instruction publique, qui avait connu Géricault dès son enfance, quand il tenait une pension où se trouvait le jeune écolier. Ces lettres furent publiées en 3 volumes à Rheims *(sic)* en 1833: on y trouve le récit du long séjour que fit Géricault, à la belle saison, en cette campagne de Féricy, non loin de Fontainebleau dans la maison de Castel, villégiature au cours de laquelle il tomba malade. Le lundi 13 septembre, Castel annonce «Auguste est arrivé Samedi avec Géricault», Auguste n'est autre que Brunet. Le 17 septembre Castel écrit que Géricault veut faire son portrait et qu'il s'y refuse. Il raconte: «je lui avais lu l'autre jour un article de la Quotidienne[5] qui rapporte qu'un jeune compagnon est tombé de 60 pieds dans la rue de Rivoli, c'était à la chute du jour; son père et sa mère sont venus s'assoir près du corps et y ont passé la nuit: Géricault en a fait un dessin au lavis qui, pour la pose, les caractères de la tête et l'expression est un petit chef-d'œuvre (t. I, doc. 156).

Nous avons la chance que ce lavis soit parvenu jusqu'à nous (cat. 2106). S'il a bien été fait à Féricy comme le texte de Castel semble le prouver, il atteste qu'au moment ou l'artiste l'a peint, il était en pleine possession de ses moyens. Au cadavre étendu au premier plan, on reconnaît l'homme qui vient de peindre le *Radeau de la Méduse;* le père regarde le visage de son fils avec une torche tandis que la mère prie. La scène est conçue vraiment comme un groupe statuaire. Il existe deux autres dessins originaux pour cette composition; dans l'un d'eux (cat. 2107), calqué au cat. 2107 A, le corps du père et du fils sont nus, tandis que la mère a un voile de deuil; le cat. 2108 n'est connu que par un calque de la Bibliothèque Nationale, et doit être la première pensée, plus naturaliste, de la scène; le père et la mère sont assis sur un banc de pierre, le fils n'est pas représenté. Ces dessins attestent l'intérêt que Géricault continue à porter à la souffrance humaine et à la mort.

Un croquis à la plume sur lequel figurent une main et une jambe du *Radeau de la Méduse* porte écrit «dessin de Géricault fait à la Magdelaine près Fontainebleau» (cat. 1977). Sur une autre feuille dont le recto et le verso sont occupés par des croquis à la plume montrant des nus dans des attitudes violentes (cat. 2109 et 2110), on lit de la même main: «dessin de Géricault fait à fontain (rayé) magdelaine». Ces deux feuillets doivent être de la même époque; les croquis du *Radeau* seraient donc faits de souvenir. Le personnage dont le visage souriant est croqué en pleine action, ce qui est rare pour un portrait dessiné par Géricault, ne serait-il pas un des convives de Féricy: Castel ou Brunet? Le croquis a quelques rapports avec le portrait lithographie d'Auguste Brunet (t. V, cat. 1835).

Le mercredi 29 septembre nous apprenons que Géricault est malade: «Notre ours voyageur n'est pas revenu, je vais le soir le remplacer auprès de Géricault et finir avec Délie la soirée chez les quatre voisines» (t. I, doc. 159). Délie est la fille de Castel et l'ours voyageur n'est autre que Charlet.

Le dimanche matin 3 octobre: «J'ai diné chez Auguste devant le lit du peintre; les dames malgré la pluie sont venues, à ma demande, y passer le soir; on a causé assez bien parce qu'il s'est agi de littérature, et l'on a joué une heure à l'écarté» (t. I, doc. 160).

Le 17 octobre: «j'ai passé un moment chez Auguste où Géricault fait une esquisse de sainte Osmane (cat. 2111) et de sa prolifique fontaine, esquisse qui se changera en bannière peinte sous les doigts de l'Incomparable. Il a vraiment saisi les principes de l'allégorie que je lui donnés pour rendre les vertus de la fontaine. Il faisait des choses qui ne peuvent exister dans la nature, au lieu qu'il faut que l'image physique soit aussi vraie que le rapport facile a comprendre. Nos peintres actuels s'y entendent peu sauf Prudhon» (t. I, doc. 161).

Sainte Osmane princesse d'Irlande, est la patronne de Féricy qui possède ses reliques. Elle préside aux vertus miraculeuses d'une fontaine qui procure aux femmes la fécondité; Anne d'Autriche eut recours à son intercession. «L'Incomparable» qui a peint la bannière est Madame Castel ou sa fille Delie. A Mme Azam revient le mérite d'avoir découvert la peinture de Géricault et la bannière dans l'église de Féricy. Quelques années après, suivant ses traces, j'allais à Féricy. J'y trouvais bien le tableau, mais le curé, qui n'était plus celui qu'avait connu Mme Azam, n'a pu me présenter la bannière qui, m'a-t-il dit avait disparu. Mme Azam souligne «l'immense différence de qualité» entre la bannière et le tableau. Pourtant le tableau, où l'on voit aux pieds de la sainte barboter des marmots dans une fontaine, est une chose bien simplette, qui, sauf la tête, est d'une exécution grossière, quasi enfantine. Que faut-il penser? Ou bien l'artiste a exécuté la tête seule, laissant le reste à peindre sur l'esquisse par «L'Incomparable»? Ou bien cette défaillance technique tient-elle à l'état du peintre, incapable de créer dans l'état dépressif où il se trouvait.

Quelques jours après, le 22 octobre, l'état de Géricault s'est aggravé: «Auguste est revenu, fâché de manquer ta rencontre, assez inquiet de la raison de son malade. Celui-ci n'a vu dans les bateliers et les gens de la Galiote que des ennemis qui l'épiaient et conjuraient sa perte. Pauvre raison humaine, et combien cet accident est triste! Son tableau dispute le prix, il a eu 14 voix contre 15 données à la Veuve de Naïm».

Géricault se sera relevé, il sera descendu jusqu'à Féricy aux bords de la Seine où il a vu les mariniers du coche d'eau qui conduisait à Paris. Il a pris peur, hanté sans doute par son *Naufrage,* il a été atteint d'une crise que, selon la terminologie de l'époque, on appelait le «délire de la persécution».

De là à supposer qu'Auguste Brunet, ami de Géricault qui séjournait aussi à Féricy, ait ramené l'artiste à Paris pour qu'il fut soigné par le docteur Georget, pour lequel il devait faire les portraits de fous, il n'y avait qu'un pas à faire qu'a franchi Denise Aimé-Azam, je pense, avec raison. En effet, d'après les lettres de Castel, nous savons qu'Auguste Brunet quitta Féricy le 29 octobre. Castel ne parle plus de l'artiste dans les lettres suivantes.

Le talent de Denise Aimé-Azam fait revivre ce que put être le contact de Géricault avec ce milieu de psychiatres et

je ne peux mieux faire que de renvoyer aux pages si suggestives de son ouvrage.[6] Les enquêtes que j'ai faites à Bicêtre et à la Salpètrière pour retrouver trace, sinon d'un problèmatique passage de Géricault, du moins de la présence dans ces hôpitaux des «monomanes» qu'il y a peints, n'ont donné bien entendu aucun résultat.

Tout récemment les cinq fous de Géricault ont été pris comme donnée de départ d'une thèse de médecine, beaucoup plus importante que ne l'est d'ordinaire ce genre d'exercice académique. En 1977, le docteur Edgar Weiss a en effet soutenu à la Faculté de Médecine de Paris une thèse de doctorat sur le sujet: *Peindre le fou et sa folie. Les Portraits d'aliénés de Géricault. Problème de la représentation de la folie.* Pour lui, la mutation essentielle du traitement des fous, considérés désormais comme des malades et soignés comme tels, qui s'assouplit à la fin du XVIIe siècle et dans les premières années du XIXe siècle, est liée au phénomène romantique. Le romantisme qui est une rebellion contre la raison s'intéresse à cette déviation qui rejette totalement le consensus social. Cette extrême de la passion qu'est la folie aide à pénétrer le mystère de l'âme humaine. «Je voudrais être fou pour être sain» disait Jean-Jacques Rousseau[7]. La folie devient à cette époque «héroïsme» et par conséquent un thème cher aux artistes romantiques. Cet intérêt pour la démence est lié aussi à une mutation générale de la médecine qui tient à devenir une «grammaire des signes». Le signe permet de découvrir indépendamment de son porteur, le signifiant d'un signifié «caché», dit E. Weiss. Il se crée ainsi un langage hermétique dont les signes sont décryptés par *le regard:* Le diagnostic de la folie se trouve lié à la physiognomonie qui va connaître ses derniers succès, et même à la phrénologie qui est alors au moment de sa plus grande vogue, car la psychiatrie naissante s'alimente à cette idée qu'il existe une somatique des maladies mentales et qu'il importe de la déceler avant toute chose. D'où l'usage que faisaient les professeurs, dans leurs cours, d'images parlantes. Esquirol illustrait ses idées par une collection de bustes, de moulages, de dessins correspondant à sa typologie de la démence. Qu'il y ait une physiognomonie propre à la folie, cela a été nié par la suite; mais cette idée renaîtra au XXe siècle avec la méthode des tests et la Schicksalsanalyse du docteur Szondi.

En dehors de leur exceptionnelle qualité de chefs-d'œuvre, les cinq fous de Géricault sont donc des documents uniques sur ce moment crucial de la psychiatrie. On imagine aisément la rencontre de l'artiste et du docteur Georget; ils ont le même âge et le même destin. Tous deux mourront à trente-trois ans, tous deux se pencheront sur la misère humaine et interrogeront anxieusement l'humanité souffrante. Tous deux avaient un caractère difficile.

Etienne-Jean Georget (1795-1828) était élève d'Etienne Esquirol (1772-1840), qui lui-même, eut pour maître Philippe Pinel (1745-1826) le médecin qui se rendit célèbre sous la Convention pour avoir enlevé leurs chaines aux internés de Bicêtre, et cela, selon la légende, en présence de Couthon, le paralytique sanguinaire, pourvoyeur de guillotine.

Toute cette équipe eut le mérite de considérer les aliénés non comme des éléments de trouble pour l'ordre public, mais comme des malades, auxquels il importait de restituer leur liberté d'homme. Ces médecins s'efforcèrent donc d'étudier ce que bientôt on n'appellera plus les «fous», mais les malades mentaux, comme des cas cliniques, et de donner à ces cas une place dans la nosologie générale de la médecine.

Georget a approfondi les recherches, inaugurées par Esquirol, des troubles qui dans la nosologie de cette époque portent le nom de «manies» et notamment des «monomanies», pertubations produites dans la psyché par la fixation du malade sur un objet unique, devenu obsédant. De cette notion dérivèrent les appellations, longtemps en usage en psychiatrie, de «délire de la persécution», de «folie des grandeurs», de «délire de la jalousie», etc. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, cette classification fut abandonnée, l'analyse différentielle sur laquelle elle reposait, susceptible de multiplier les cas à l'infini, ayant pour résultat de dissoudre son objet. Mais au temps où Géricault connut le docteur Georget, elle avait conservé toute sa faveur auprès des praticiens et des théoriciens. C'est aussi le moment où se fixaient sous l'influence de Lavater les principes de la physiognomonie. Dans son livre: *Des Maladies mentales considérées sous le rapport médical, hygiènique et médico-légal,* paru en 1838, le docteur Esquirol écrit: «L'étude de la physiognomonie des aliénés n'est pas un objet de futile curiosité, cette chose aide à déméler le caractère des idées et des affections qui entretiennent le délire des malades. J'ai fait dessiner plus de deux cents aliénés dans cette intention».

Les tableaux de Géricault ne semblent-ils pas une illustration de cette pensée? L'ouvrage de Lavater *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* fut publié à Paris dès 1806. En 1823 Georget publiait son livre: *«De la folie ou aliénation mentale».* Sans doute Géricault eut-il connaissance des doctrines de Lavater et des propres théories du docteur par ses conversations avec celui-ci.

Comment Géricault fut-il amené à faire cette étonnante série de portraits d'aliénés? Faut-il penser comme le propose Denise Aimé-Azam que cet exercice fut recommandé par le médecin à son malade comme une façon de réaliser ce que Michel Foucault appelle une «thérapeutique en miroir», traitement qui était précisément dans la manière de l'école de Pinel? Cette «thérapeutique en miroir» concernait-elle non l'artiste, mais les aliénés eux-mêmes qu'il eut à peindre? Faut-il croire que ces portraits furent faits sur l'instigation de Georget comme des documents exceptionnels, lui permettant de présenter leurs cas en exemples dans l'amphithéâtre, ce qui lui évitait d'y faire venir les sujets eux-mêmes?

Enfin, ne faudrait-il pas faire remonter l'initiative de cette iconologie extraordinaire à Géricault plutôt qu'au médecin? Si l'on s'en tient à la rare documentation que nous possèdons sur ce sujet, les données sont contradictoires. Clément dit que ces dix portraits furent faits «entre les années 1821 et 1824, après son retour de Londres par Géri-

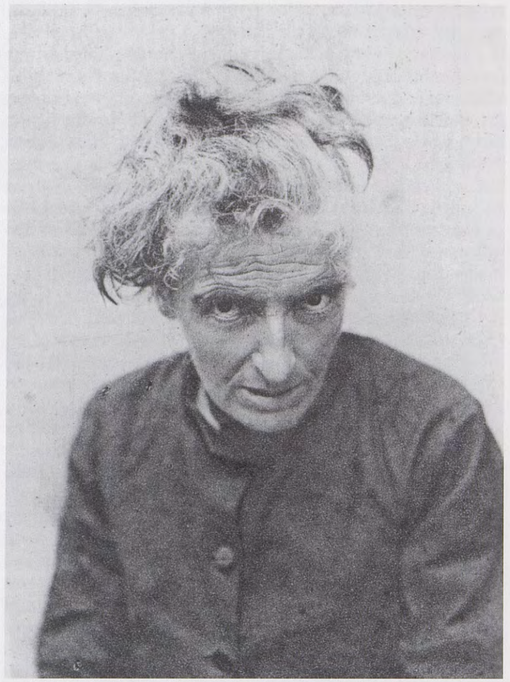


Fig. 39. Illustration de l'ouvrage du Dr Pierre Guiraud:
Psychiatrie du médecin praticien
à comparer avec le cat. 2105

Fig. 40. Illustration de l'ouvrage du Dr Pierre Guiraud:
Psychiatrie du médecin praticien
à comparer avec le cat. 2104

cault pour son ami le docteur Georget». Selon Harpignies, informé par Louis Viardot, c'est entre les années 1820 et 1824 que Géricault «eut le désir de faire d'après nature quelques études de têtes d'aliénés».

Il était bien dans l'esprit de l'artiste qui venait de peindre le *Radeau de la Méduse,* de s'intéresser à cette autre forme de désagrégation de la personne humaine qu'est la folie. Sans doute peignit-il ces dix tableaux pour le docteur Georget, puisque celui-ci les conserva, mais il le fit avec un intérêt passionné que prouve d'ailleurs la qualité de ces œuvres qui surpassent de loin celle des autres portraits peints par lui.

Les tentatives faites par le docteur Weiss pour retrouver les monomanes désignés spécifiquement par Clément, aussi bien dans la nosologie moderne de l'aliénation mentale que dans celle de l'époque où furent peints ces tableaux, sont restés vaines. En 1946[8], j'ai proposé de rapprocher certains de ces portraits avec des photographies de malades mentaux publiés par le docteur Pierre Guiraud dans son ouvrage «Psychiatrie du médecin praticien[9]. Ces comparaisons sont assez convaincantes pour les deux *Folles* (voir fig. 39 et 40).

La seule interprétation clinique qui ait été tentée sur ces malades concerne *La Folle* du musée du Louvre. Ce diagnostic est de caractère somatique plutôt que psychique. Un médecin anonyme dans Aesculape de Janvier 1939 voit dans ce visage: «La transcription d'un syndrome oculo-sympathique, caractérisé par le rétrécissement de la fente palpébrale de l'enfoncement du globe oculaire (enophtalmie), et accompagné d'asymétrie faciale qui peut-être un reliquat paralytique chez une béquillarde vraisemblablement hémiplégique».

Denise Aimé-Azam, estimant que les *Fous* ont été exécutés comme un acte thérapeutique, les fait remonter au moment où Georget l'aurait soigné, donc à la fin de 1819. Toutefois l'état dépressif dont souffrait l'artiste n'était pas favorable à l'acte créateur dont, en général, l'exercice se trouve momentanément suspendu. Qu'on songe à l'extraordinaire tension d'énergie créatrice qu'il fallut à Géricault pour exécuter *à la suite* ces dix effigies de déments. Est-ce compatible avec son état morbide?

Il pourrait paraître plus raisonnable d'adopter la date que proposent Clément et Jacque, sans doute d'après Lachèze; soit au retour d'Angleterre après 1821. Il y a cependant à

Cat. 2104 *La Folle monomane du jeu*
Huile sur toile, h. 0,770; l. 0,645
Musée du Louvre, Paris (RF 1938-51)

cela une objection grave, c'est la nature et la facture des cinq tableaux qui nous restent.

Au retour d'Angleterre la curiosité du monde extérieur qui sollicite Géricault devient plus superficielle. Le cheval provoque son intérêt presqu'exclusif. Quant à la technique des *Fous,* le jeu des brosses pétrissant le modelé rappelle celui du *Radeau de la Méduse* et non cette «manière anglaise», brillantée et fluide, obtenue par un médium enrichi de diluant que l'artiste adopte après son retour de Londres.

Seul avec Denise Aimé-Azam, parmi ceux qui ont étudié les cinq portraits subsistants, le docteur Jaeger, auteur d'une autre thèse de doctorat en Médecine – celle-ci très succinte – sur ce sujet, a émis des doutes sur la datation de Clément, remarquant que les toiles du retour de Londres sont «plus claires, moins tristes, moins macabres. On pourrait situer les cinq *Fous* en fin 1819 ou janvier 1820», dit-elle.

Félicitons ce médecin d'avoir entrevu ce que n'ont pas reconnu les historiens d'art. Ces tableaux relèvent de la même veine que le *Radeau de la Méduse.* Si l'on s'obstine à situer, en suivant Clément, les *Fous* au retour d'Angleterre, on se condamne à ne rien comprendre à l'évolution tant de la facture picturale que de la psychologie de Géricault. Ces dix tableaux ont dû être exécutés avant le départ pour Londres qui eut lieu en avril, après la guérison de l'artiste, qui dut être rapide. Le contact avec ce monde inconnu de l'aliénation dut alors provoquer de sa part une curiosité intense qu'il satisfit aussitôt guéri, et qu'on imagine mal «réchauffée» après le voyage d'Angleterre, quand de tout autres préoccupations séduisaient alors son esprit; après ce séjour où il avait connu de si grands succès, cette excursion dans le domaine de la folie aurait été plutôt propre à lui rappeler des souvenirs qu'il devait rejeter de sa mémoire[11].

Les cinq portraits de fous emportés par le docteur Maréchal en Bretagne[12], et perdus depuis, ont autorisé bien des attributions plus ou moins hasardeuses.

Il était tentant de voir un aliéné dans ce beau *Portrait de jeune homme à l'air égaré* (cat. 2112) du Smith College Museum of Art de Northampton, qui a été plusieurs fois exposé sous le nom de Géricault. Margaret Miller dans son article du *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* en 1940-1941 sur les peintures d'aliénés de Géricault l'a pris en considération. Lorenz Eitner l'a justement rejeté de l'œuvre de notre artiste. C'est une peinture de qualité, mais la facture lisse ne rappelle pas du tout celle des cinq fous du docteur Lachèze.

Moins digne d'examen est une tête de femme de profil coiffée d'un béguin blanc en dentelle, autrefois dans une collection viennoise (cat. 2113), et qui a été sérieusement envisagée comme Géricault par Paul Fechter (1913), Otto Grautoff (1924), G. Oprescu (1927), Margaret Miller (1940-1941), Frederick Antal (1941 et 1966); elle se trouve même incluse dans les œuvres mentionnées dans le dictionnaire de Thieme et Becker! J'en ai retrouvé la trace dans la vente après décès de Félix Gérard père, du 28-29 mars 1905, n° 106. C'est de là que ce tableau a pris son départ avec son attribution abusive et la désignation *«La Folle»* que ne motive guère un air vaguement rêveur.

C'est à peine si mérite d'être mentionnée *La Folle au madras bleu* (cat. 2114) du Musée Magnin à Dijon, dont on ne voit pas non plus pourquoi cette brave paysanne serait folle, et encore moins pourquoi elle serait de Géricault.

Tout à fait fou celui-là et même un peu trop, est un *Portrait d'Homme* (cat. 2115) vu de trois quarts, la tête penchée, au regard hébété, appelé «Aïssaouas Marocain» *(sic).* L'attribution à Géricault est encore plus folle que le sujet. Il est vrai que, deux ans plus tard dans une exposition à San Francisco il devait changer d'identité et devenir un Delacroix!

Je ne connais que la photo d'un *Portrait d'Homme* (cat. 2116) au regard levé portant un dolman de marine qui lui aussi a passé pour un fou de Géricault dans une collection allemande.

On revient aux affaires sérieuses avec le *Portrait dit de Vendéen* (cat. 2117) acheté par le Musée du Louvre en 1937 et qu'on a supposé aussi être un fou retrouvé de la série du docteur Maréchal.

Publiant la nouvelle acquisition dans le *Bulletin des Musées de France,* S. René-Doumic écrivait: «Il fut mis en vente en 1863 à Angoulème dans une vente publique. L'enchère de 100 francs n'ayant pas été couverte, elle fut abaissée à 50 francs et la peinture fut adjugée au docteur Ernest Thomas, pour la somme de 80 francs. Le catalogue, ou plus exactement l'affiche, annonçant la vente comportait la mention *Portrait de Vendéen par Géricault.* Les objets de cette vente provenaient de lieux divers et la toile de Géricault avait échoué au milieu d'un ensemble des plus variés. En 1890, le tableau se trouvait dans la propriété du docteur Ernest Thomas près de Cognac, où Bonnat le vit et le considéra aussitôt comme un chef-d'œuvre du Maître».

Ces informations ont dû être verbalement fournies par le vendeur au moment de l'achat. Actuellement, dans le dossier administratif de ce tableau au Louvre, je n'ai trouvé qu'une lettre dans laquelle il est écrit: «Le tableau est dans la famille du vendeur depuis 1883 ou 1884... Il avait été acheté en Vendée dans une vente après décès. On le donnait comme le portrait d'un Vendéen de 93, peint par Géricault en déplacement dans le Bocage».

Nous sommes si peu renseignés sur les déplacements de Géricault que nous n'avons aucune raison d'affirmer ni de nier qu'il ait été dans le Bocage, bien que pendant sa courte vie il est plus probable qu'il n'ait guère voyagé qu'en Normandie où l'appelaient ses origines familiales. S'agit-il d'ailleurs bien d'un Vendéen? Mr Jean Cuisenier, conservateur-en-chef du Musée National des arts et traditions populaires que j'ai consulté à ce sujet, n'est pas formel. Il m'écrit à propos de la coiffure: «Il semblerait cependant que le type en soit bien vendéen». Admettons-le donc comme tel, pour conserver à cette œuvre son titre traditionnel.

Un élément nouveau très important a été apporté sur ce tableau grâce à l'étude qu'a bien voulu en faire sur ma demande le laboratoire du Louvre. Est apparu en dessous

avec une remarquable netteté, une académie d'homme en pied qui ressemble à ce Gerfard, modèle d'atelier, qui a posé pour le *Radeau de la Méduse* et dont il se trouve, par un étonnant hasard, que j'ai identifié deux autres effigies[14]. Comme déjà nous l'avons dit, il n'est guère possible de déterminer si la facture de cette académie correspond bien à celle de Géricault, qui, d'ailleurs est difficile à discerner dans ce genre d'études de jeunesse. Quant à la facture du tableau, je partagerais l'avis de M. Lem qui, plutôt qu'une peinture de l'époque des *Fous* y voit une œuvre antérieure, se référant à la jeunesse de l'artiste. Cette facture d'ailleurs n'est pas tellement caractérisée, et on ne peut guère en tirer argument; le maniement du pinceau dans les empâtements de la chemise et dans le gilet, seules parties bien lisibles du tableau, ne rappelle pas tellement celui de notre peintre. Ce qui amène à attribuer cette œuvre à Géricault, c'est la force de l'expression, la décision avec laquelle elle est peinte, la monumentalité de la forme, si justement inscrite dans l'espace donné, qualité qui est une des vertus essentielles du peintre des *Fous*. Quant à y voir un des *Fous,* rien ne nous y autorise, car on ne trouve pas dans cette effigie ce paroxysme caractériel qui décèle au premier regard l'aliénation mentale dans les cinq personnages peints sur l'instigation du docteur Georget, qui nous restent.

M. Lem écrit: «Iconographiquement ce sujet se réfère à un autre cycle, celui qu'on peut qualifier «d'historique» et qui prit pour un de ses thèmes les épisodes de la guerre de Vendée, thème sur lequel Géricault a exécuté un certain nombre de dessins et d'esquisses peintes, encore peu connus des amateurs et de la plupart des historiographes». Ignorant à quoi fait allusion cet auteur et personne n'ayant jamais mentionné des études de ce genre, je ne peux en juger. Le fait que le peintre a utilisé une toile portant déjà une figure ne se conçoit guère que chez un débutant qui en est encore à la période des essais; on n'imagine pas que Géricault ait pu agir de la sorte plus tard, car cette manière de procèder indique un manque de soin, cette superposition de deux peintures ayant toujours des inconvénients, qui se sont traduits ici par un assombrissement général de la toile. Il y a d'ailleurs je ne sais quoi d'énergique, de décidé dans ce tableau qui me rappellerait des œuvres comme le *Carabinier* de Rouen ou celui du Louvre.

Quoiqu'il en soit, cette œuvre forte et singulière garde son mystère.

[1] Archives du Louvre: P5 1866, 19 juillet.

[2] Quant à la réédition de 1879, on sait qu'elle comporte très peu de modifications.

[3] voir Nancy Davenport, «Notes on Gericault Catalogue Entry», in *Source,* Vol. II, N° 2, Winter 1983, s.p.

[4] M. Miller – *Géricault's Paintings of the Insane,* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. IV, décembre 1940 – janvier 1941, pp. 151-163.

[5] *La Quotidienne,* 13 septembre 1819. Voir D. Aimé-Azam, *La Passion de Géricault,* Paris, 1970, p. 235, note 1.

[6] D. Aimé-Azam, *op. cit.,* pp. 232-250.

[7] *Correspondance générale,* XI, annotée et commentée par Dufour, chez P. Plan, Paris, 1929, p. 191.

[8] Germain Bazin, «Les Fous de Géricault», in *Quadrige,* mai 1946, pp. 43-47.

[9] Paris, 1922, et Paris, 1929.

[10] Thèse de doctorat en médecine de la Faculté de Paris de Hélène Jaeger, née Avanesoff, *La Médecine psychiatrique dans la vie et l'œuvre de Géricault.* Faculté de Médecine de Paris, 1966.

[11] A ce sujet, voir C. Sells, «New Light on Géricault, his Travels and his Friends», in *Apollo,* juin 1986, pp. 390-394.

[12] voir N. Davenport, *op. cit.*

[13] voir t. II, pp. 275, 375; voir également le chapitre sur le *Radeau de la Méduse,* dans le présent volume, p. 28.

LA RELATION DE CORRÉARD ET SAVIGNY

Géricault ne put refuser à Corréard et à Savigny qui lui avaient fourni tant de renseignements de leur faire des illustrations pour leur ouvrage sur le Naufrage de la Méduse. Sous le n° 139, Clément a catalogué quatre aquarelles préparées pour la lithographie en vue de la quatrième édition de la *Relation:*

a) La frégate submergée
b) Reproduction du tableau
c) Un ministre du roi Zaïde trace sur le sable une carte d'Europe
d) Deux officiers anglais visitent Corréard à l'hôpital Saint-Louis
h., 105; l., 170

Par erreur, nous le verrons, Clément dit ces aquarelles lithographiées par Champion.

Les dessins depuis ce moment étaient disparus de la circulation. On les considérait comme perdus et les lithographies, estimées négligeables, ne faisaient l'objet de la part des auteurs d'aucun commentaire sérieux.

Georges Bordonove en 1973 dans son ouvrage sur le *Naufrage de la Méduse* reproduisait trois de ces lithographies et Lorenz Eitner les incorporait à sa monographie du *Radeau,* où il cataloguait les aquarelles, bien entendu sans en rien dire, puisqu'il ne les connaissait pas.

Aussi, grande fut la surprise des milieux artistiques lorsque trois de ces aquarelles reparurent à une vente chez Sotheby-Parke Bernet le 30 mars 1977. Etonnés par leur facture, certains amateurs mirent en doute leur authenticité. Dérouté par les reproductions en couleurs du catalogue Sotheby, moi-même je restai dans l'expectative jusqu'au jour où je pus voir les originaux et constatai alors que, d'une exécution très fine, elles étaient tout autres que ce que pouvait faire imaginer leur reproduction, et qu'elles étaient dans un remarquable état de fraîcheur, dû sans doute à leur oubli pendant si longtemps.

Voici quelle est la composition des illustrations de l'édition illustrée de la relation:

- Planche en face du titre: «Portrait du roi Zaïde pris au moment où ce prince demande à M. Kummer de lui raconter l'histoire de la dernière Révolution française». Lithographie coloriée. Anonyme (fig. 41).
- Planche p. 52. «Plan du radeau de la Méduse au moment de son abandon». En bas: «150 français avaient été placés sur cette machine. 15 seulement furent sauvés 13 jours après». [A Corréard Ingénieur delt] (fig. 42).
- Planche p. 99. Les naufragés sur le radeau: «La lune éclairait de ses tristes rayons ce funeste radeau, cet étroit espace où se trouvaient réunis tant de peines déchirantes, tant de malheurs cruels, une fureur si insensée». [Peint par M. Montfort – Lithographie de Langlois] (fig. 43).
- Planche p. 153. Reproduction du tableau de Géricault (à l'envers): «La vue de ce bâtiment répandit parmi nous une allégresse difficile à dépeindre, chacun de nous croyait son salut certain, et nous rendîmes à Dieu mille actions de grâce». [Géricault pinx. – Lithographie de C. Motte, R. des marais] (fig. 44).
- Planche p. 155. Les naufragés de la frégate: «Amis, on vient à votre secours! nous sommes donc sauvés! une goëlette! pourquoi faut-il que nos treize camarades ne soient pas restés sur notre frégate? hélas! ils reverraient leur patrie.» [Peint par M. Montfort – Lithographie de (?)] (fig. 45).
- Planche p. 215. Les naufragés chez le roi Zaïde: «Le roi ordonne à Mr Kummer de lui faire part des événements de notre dernière révolution: le Ministre du Roi trace sur

Fig. 41. *Portrait du roi Zaïde*
Lithographie anonyme
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

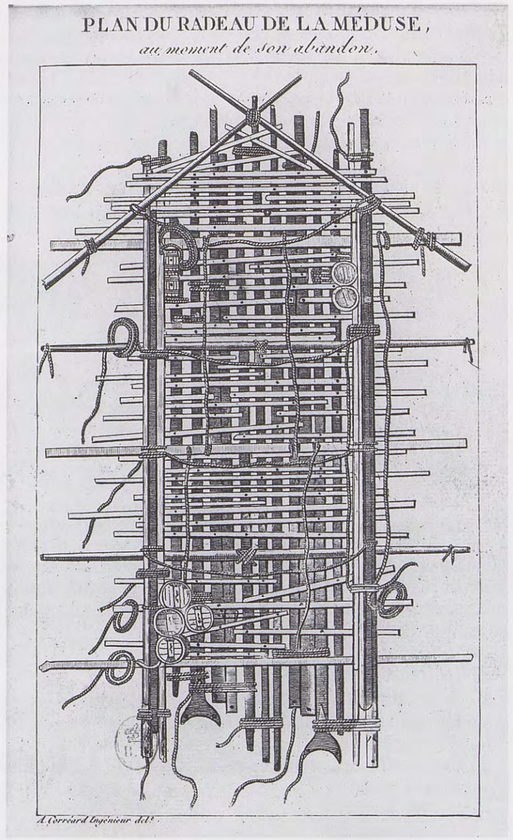


Fig. 42. *Plan du radeau de la Méduse*
A. Corréard Ingénieur delt.
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

le sable la carte d'Europe pour lui en faciliter le récit.» [Géricault pinx. – Lithographie de C. Motte, R. des marais] (fig. 46).
- Planche p. 255. L'épave de la frégate: «Victimes malheureuses! nous déplorons la rigueur de votre sort! comme nous, vous avez été en butte aux plus affreux tourments! comme nous, vous fûtes livrés au hasard, sur un radeau qui devint votre tombeau.» [Lithographie de C. Motte, R. des marais] (fig. 47).
- Planche p. 262. Visite des militaires anglais à Corréard à l'hôpital de Saint-Louis: «Les deux militaires s'approchèrent avec un air de bonté du triste et immobile Corréard, recevez lui dirent-ils, ces faibles dons c'est le major Peddi et le major Campbell qui vous les envoient.» [Géricault pinx. – Lithographie de C. Motte, R. des marais] (fig. 48).
- Planche p. 445. Saisie des ouvrages de Corréard dans sa prison: «A six heures du matin, le commissaire de police, Valade, vint saisir dans ma prison des ouvrages déclarés séditieux». [(?) – Lithographie de C. Motte, R. des marais] (fig. 49).

Trois aquarelles de Géricault sur quatre sont donc réapparues à la vente du 30 mars 1977 chez Sotheby: *Le Radeau de la Méduse* (lot 108), *Le Naturaliste Kunner* (sic) *devant le roi Zaïde* (lot 109), Des *Officiers anglais visitant Corréard à l'hôpital St-Louis* (sic), cat. 2118 à 2120.

Fig. 43. *Les Naufragés sur le radeau*
Peint par Montfort –
Lithographie de Langlois
Bibliothèque nationale,
Cabinet des estampes, Paris

Fig. 44. Reproduction du
Radeau de la Méduse de Géricault
Géricault pinx. – Lithographie de C. Motte
Bibliothèque nationale,
Cabinet des estampes, Paris

Fig. 45. *Les Naufragés de la frégate*
peint par Montfort –
Auteur de la lithographie illisible
Bibliothèque nationale,
Cabinet des estampes, Paris

Fig. 46. *Les Naufragés chez le roi Zaïde*
Géricault pinx. – Lithographie de C. Motte
Bibliothèque nationale,
Cabinet des estampes, Paris

Fig. 47. *L'Epave de la frégate*
Lithographie de C. Motte
Bibliothèque nationale,
Cabinet des estampes, Paris

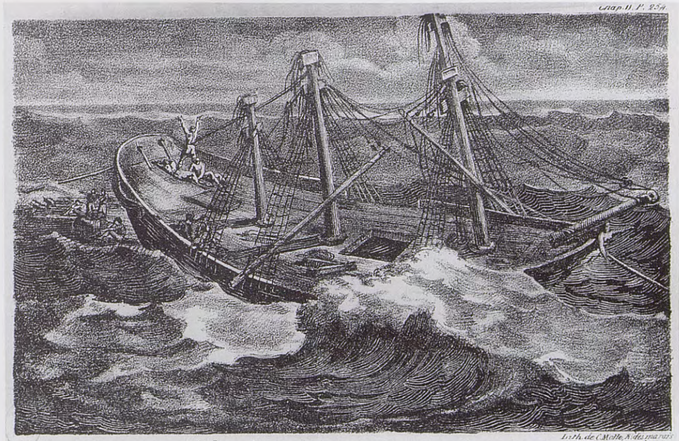


Fig. 48. *Visite des militaires anglais à Corréard*
Géricault pinx. – Lithographie de C. Motte
Bibliothèque nationale,
Cabinet des estampes, Paris

Fig. 49. *Saisie des ouvrages de Corréard dans sa prison*
Lithographie de C. Motte
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

L'aquarelle (cat. 2119) correspondant à la lithographie de la p. 215 se réfère à une aventure survenue à deux naufragés du groupe des canots débarqués sur la côte, le naturaliste Kummer et un certain Rogery qui, s'étant séparés de leurs camarades, furent recueillis par un chef nègre de religion musulmane, Zaïde. Ils eurent la surprise de voir que «l'histoire de la Révolution française était parvenue jusqu'à ces peuples». Ayant demandé des informations aux deux naufragés, Zaïde «ordonna à son ministre de tracer (sur le sable) une carte d'Europe, la Méditerranée et la côte d'Afrique qui borde cette mer; il lui désigna l'île d'Elbe et lui ordonna de raconter les circonstances qui avaient eu lieu dans l'invasion de 1815 depuis le moment où Napoléon en était sorti».

Le catalogue Sotheby donne comme pedigree:
«A. Corréard, Paris
M. Leclère fils, Paris
M. Rouher, Paris (Sometime Prime Minister of France under Napoléon III)
Marquise Samuel Veller de la Valette (the Prime Minister's daughter) and by descent in her family to the present day».

Ce pedigree entraîne diverses remarques. Georges Bordonove dit qu'à la mort de Corréard en 1857 «on trouva dans sa succession quatre aquarelles de Géricault». Il ne cite pas la source de cette information. C'est tout simplement le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle,* rédigé par Pierre Larousse lui-même, qui consacra une assez longue notice à Corréard. «A la vente qui suivit son décès, dit ce dernier, figuraient quatre aquarelles de Géricault qui avait déjà servi autrefois de modèles pour quatre lighographies publiées dans une édition du livre de Corréard et qui furent reproduites dans les journaux illustrés. L'une de ces aquarelles représente Corréard visité à l'hôpital Saint-Louis par des officiers anglais».

Le service des archives de la Librairie Larousse a bien voulu nous dire que le tome qui contient cette notice est

paru en 1869, donc peu de temps après que Clément eut publié sa monographie. Ce dernier rapporte que ces aquarelles ont été faites pour la quatrième édition de l'ouvrage de Corréard; mais, chose curieuse, il ne dit pas qu'elles ont appartenu à celui-ci, signalant seulement pour propriétaire M. Leclère fils. Où Pierre Larousse a-t-il puisé l'information que ces quatre aquarelles sont passées à la vente après décès de Corréard? Naturellement, il n'en dit rien, citer des sources n'étant pas le but d'un dictionnaire de cette nature[1]. Aucune vente Corréard n'a été répertoriée; il est peu probable que celui-ci ait eu une collection. Sa vente, s'il y en eut une, a dû avoir lieu sans catalogue, et probablement à Fontainebleau puisqu'il est mort le 16 février 1857 près de cette ville, aux Basses-Loges, commune d'Avon.

Le catalogue Sotheby ne nous fait pas savoir quand, ni comment, elles sont entrées dans la collection de Rouher. Ce ne peut être qu'après 1868; en effet, circonstance qui a échappé à Lorenz Eitner et aux rédacteurs du catalogue Sotheby, trois de ces aquarelles, sinon quatre, sont passées à la vente Marmontel du 11 au 14 mai de cette année. Ce sont bien les mêmes que celles du catalogue Sotheby, car elles ont les mêmes dimensions à 1 cm près. Voici leurs titres:

161: *Naufrage de la Méduse* (10 x 17 cm).
162: *Le Radeau de la Méduse* (10 x 17 cm), notre cat. 2118.
163: *Les naufragés de la Méduse racontant leur naufrage à un chef nègre* (10 x 17 cm), notre cat. 2119.
164: *Les naufragés de la Méduse recueillis par les marins de l'Argus* (10 x 17 cm), notre cat. 2120.

Le n° 161, dit le «Naufrage de la Méduse», correspond à ce que Clément appelle «La frégate submergée», ce qui d'ailleurs n'est pas le sujet réel, bien exprimé par le texte placé sous la lithographie de l'édition originale qui fait allusion au triste sort de treize des naufragés restés sur *La Méduse* qui tentèrent de s'échapper sur un radeau improvisé. Le n° 163 est l'histoire de l'entrevue avec le roi Zaïde. Quant au n° 164, sa désignation ne correspond à aucune des gravures de la Relation. Y aurait-il eu un sujet prévu par Géricault et non retenu? Comme il s'agit des naufragés de *La Méduse* et non de ceux du radeau, je crois plutôt que le n° 164 a été mal interprété par le rédacteur du catalogue Marmontel qui aura pris les officiers anglais rendant visite à Corréard pour des officiers de marine française ayant installé les naufragés dans l'infirmerie de l'Argus[2]. De telles erreurs sont fréquentes dans les catalogues de cette époque rédigés avec très peu de soin. Et le rédacteur du catalogue Marmontel n'avait pas dû lire la Relation de Corréard et Savigny.

Lorsque Clément a vu ces aquarelles, sans doute un certain temps avant 1867, car il a dû mettre plusieurs années à faire son catalogue, elles devaient être chez Leclère fils; de là elles seraient passées chez Marmontel et ont été vendues avec la collection de celui-ci en 1868; certes, Clément aurait pu le signaler dans sa réédition de 1879; mais on sait que pour cette troisième édition, le plus souvent, il ne s'est pas donné la peine de compléter les pedigrees par les mouvements survenus entre 1867 et 1879, même lorsqu'il s'agissait de faits aussi patents que l'entrée dans des musées.

Fondés sur les dires des vendeurs, la plupart du temps sans pièce justificative, les pedigrees indiqués dans les catalogues de vente sont des informations utiles, mais qui demandent à être contrôlées. Sans nier la possibilité du pedigree fourni par Sotheby en ce qui concerne Rouher qui, étant mort en 1884, a pu acheter trois de ces aquarelles, sinon les quatre, à la vente Marmontel, il paraît plus important pour l'authenticité de ces pièces de pouvoir les ancrer sur une vente de 1868 et particulièrement celle de la collection Marmontel qui contenait tout un ensemble de tableaux, dessins et aquarelles de Géricault.

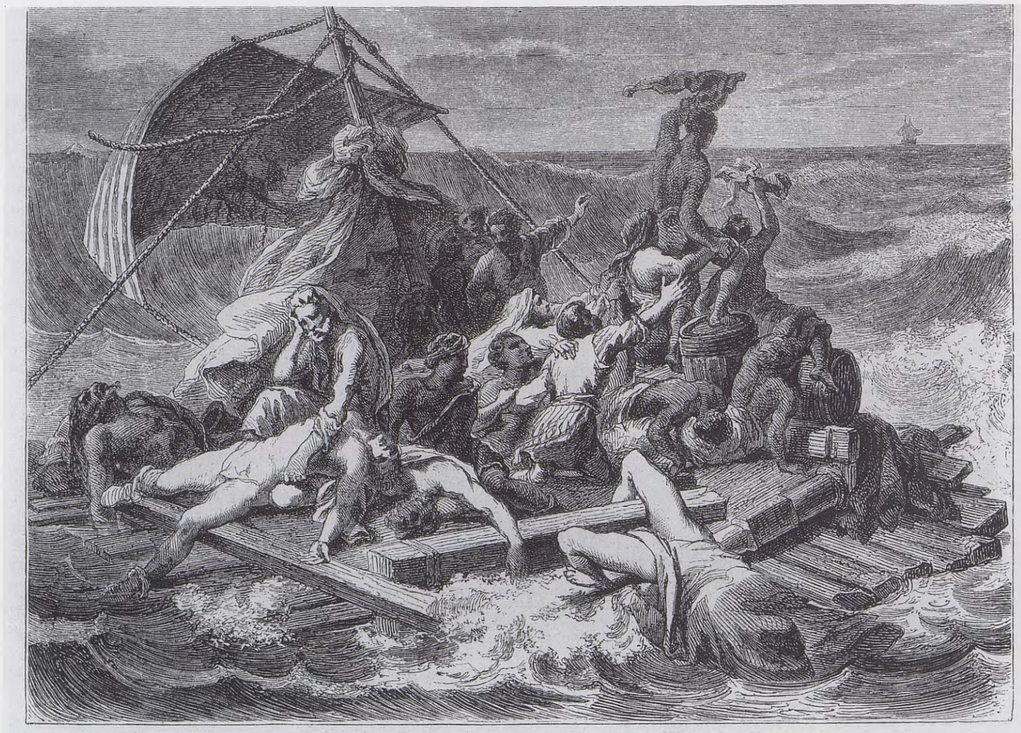
Il y a donc dans l'édition illustrée du livre de Corréard trois lithographies portant la signature de Géricault, deux signées de Montfort, une autre (Corréard dans sa prison) due à un artiste dont le nom est illisible. Le portrait du titre est sans signature. Au bas de la lithographie de la page 255, la signature de l'artiste n'apparaît pas même à l'état de trace. Elle doit être faite d'après un dessin de Géricault, selon le témoignage de Clément et celui de Corréard, car elle doit correspondre à ce qu'il appelle «la frégate submergée».

Quant à la lithographie anonyme de la page 445, elle fait allusion aux ennuis de Corréard qui sont évoqués dans l'édition illustrée de la Relation. L'ingénieur devenu libraire-éditeur, ayant été poursuivi pour impression d'ouvrages séditieux et condamné à plusieurs amendes qu'il ne put payer, avait été mis en prison pour dettes, ce dont le tira finalement la générosité du banquier Lafitte.

Géricault, à qui ce travail ne devait guère sourire, s'est donc fait aider. Pour la planche 155, son élève Montfort a représenté dans une composition assez faible et non sans ambiguïté, un épisode qui concerne non les naufragés du radeau mais ceux qui étaient restés sur *La Méduse.* Le radeau qu'on voit est un radeau improvisé par ceux-ci sur lequel s'embarquèrent treize personnes et qui sombra aussitôt; ces malheureux disent adieu à ceux qui sont restés sur La Méduse et ce sont ces derniers qui s'écrient: «pourquoi faut-il que nos treize camarades ne soient pas restés sur notre frégate? Hélas ils seraient sauvés». La goëlette prêtée par les Anglais et commandée par le lieutenant Reynaud, qui, grâce à son faible tirant d'eau, put approcher l'épave sur le banc d'Arguin après cinquante-deux jours, apparaît à droite, ce qui est proprement absurde, car, lorsqu'elle survint, le deuxième radeau avait sombré depuis longtemps.

Quant au fait que les quatre aquarelles ont appartenu à Corréard, il est prouvé par un document irrécusable et qui, à mon avis, doit mettre fin aux quelques doutes qui se sont manifestés en 1977 au moment de l'apparition de trois d'entre elles.

Ces quatre aquarelles, Corréard les a proposées, en effet, pour acquisition au musée du Louvre. Voici sa lettre au Directeur qui était alors Nieuwerkerke.



Naufrage de *la Méduse*. — Le 17 juillet, un brick apparut à l'horizon; mais il n'aperçut pas les signaux. — Dessin de Pauquet, d'après une aquarelle de Géricault.

Fig. 50. Reproduction du *Radeau de la Méduse* de Géricault
Dessin de Pauquet d'après une aquarelle de Géricault
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

Paris le 16 septembre 1852

Monsieur le Directeur Général,
«Le dernier des naufragés du radeau de la frégate la Méduse est propriétaire de quatre dessins à l'aquarelle du célèbre Géricault,
le 1er représentant le radeau de la Méduse au moment du sauvetage,
le 2e une scène dans le désert du Sahara,
le 3e une scène dans l'hôpital militaire de St-Louis (Sénégal),
le 4e La coque de la Méduse dépouillée de ses agrès, plus le seul et unique portrait original qui ait été fait de l'empereur à Ste-Hélène (par le général Gourgaud).
Le besoin m'oblige à me défaire de ces cinq dessins et je désire qu'ils deviennent la propriété du gouvernement du Prince président.

Veuillez, Monsieur le Directeur général, me faire savoir s'il vous convient de les acquérir ou si je dois les faire vendre aux enchères publiques.

J'ai l'honneur d'être avec un profond respect
Monsieur le Directeur général
Votre très humble et très
obéissant serviteur

A. Corréard[3]

au château des Basses-Loges
près fontainebleau (Seine et Marne)[4]»

En exergue, il y a écrit, probablement de la main même de Nieuwerkerke ces mots: «Qu'il fasse porter ces dessins

Un ministre du roi Zaïde trace sur le sable une carte d'Europe. — Dessin de Pauquet, d'après une aquarelle de Géricault.

Fig. 51. *Les Naufragés chez le roi Zaïde*
Dessin de Pauquet d'après une aquarelle de Géricault
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

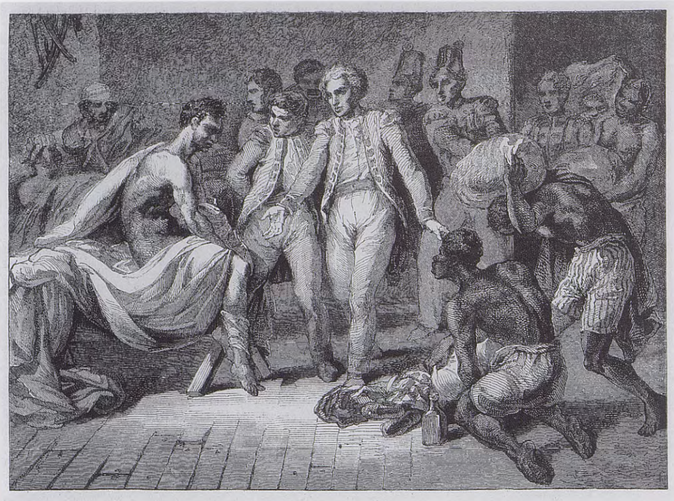
au Musée pour qu'ils soient examinés», et d'une autre main: «répondu 27 courant».

Il n'y a pas d'autre pièce au dossier. Corréard a-t-il hésité à faire le voyage pour porter ses aquarelles au Louvre? Ont elles été examinées et le conservateur n'aura-t-il pas jugé opportun de les acquérir, ou bien les crédits étaient-ils insuffisants, réponse qu'on voit faire à beaucoup d'offres à ce moment? Nous ne le savons pas.

Mais ce qui est certain c'est qu'il y eut bien des aquarelles faites par Géricault pour l'édition illustrée de la Relation de Corréard, et qu'en 1852, elles étaient encore dans les mains de celui-ci. Pour des tableaux on ne peut jamais exclure des doubles. Il n'en est pas de même pour des aquarelles.

Pour les quatres estampes faites d'après Géricault, le graveur ne s'est donné qu'une fois la peine d'inverser l'original, celle montrant Kummer reçu par le roi Zaïde, afin que le ministre de celui-ci traçât sur le sable la carte d'Europe de la bonne main et non de la main gauche. En revanche, la série des gravures de Pauquet (fig. 50 à 53), publiées dans le *Magasin Pittoresque* en 1859, respecte non seulement le sens de l'aquarelle représentant le roi Zaïde mais également celui du *Radeau de la Méduse*. Il faut avouer que l'inversion du *Radeau* dans la lithographie est fort gênante, non seulement parce qu'elle heurte l'image conservée par la mémoire, mais parce que la droite est la direction de l'espoir et la gauche celle du «sinistre».

Ces lithographies de l'édition de 1821 sont d'une exécution très grossière, d'un dessin lourd et vulgaire qui trahit en particulier la finesse des aquarelles de Géricault, ce qui n'a pas peu contribué à égarer la critique.



Des officiers anglais visitent Corréard à l'hôpital de Saint-Louis. — Dessin de Pauquet, d'après une aquarelle de Géricault.

Fig. 52. *Visite des militaires anglais à Corréard*
Dessin de Pauquet d'après une aquarelle de Géricault
Bibliothèque nationale,
Cabinet des estampes, Paris

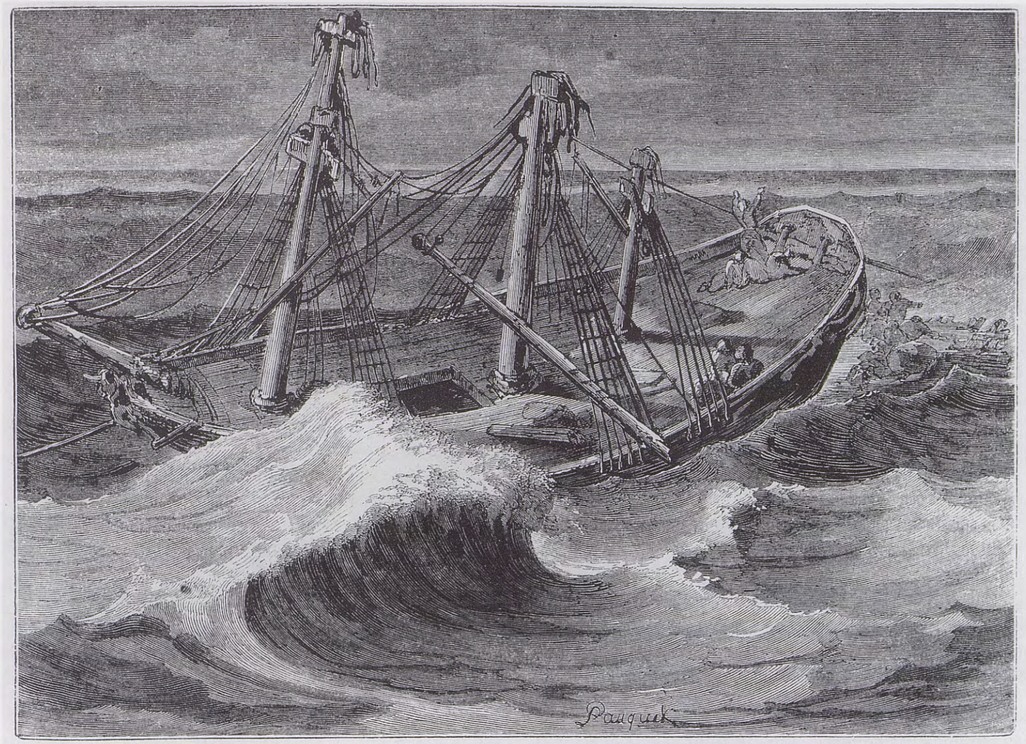
L'imagination emplie des images du Radeau, les experts qui ont eu à apprécier ces aquarelles ont été étonnés de ne pas y retrouver le style michelangelesque de ce tableau. Il est vrai que le style de Géricault à partir du voyage d'Angleterre a été mal interprété par les auteurs, à qui a échappé la mutation profonde qui s'est accomplie dans l'art du maître sous l'influence de la peinture et de l'ambiance anglaises. On comprend l'étonnement causé par ces aquarelles, quand on voit que l'historien le plus récent de Géricault, sur la foi de Clément situe encore parmi les dernières œuvres de l'artiste, sans tenir compte de leur facture, les portraits de fous qui sont certainement antérieurs au voyage d'Angleterre.

Mais il faut avouer que le rédacteur du catalogue de Sotheby a contribué à brouiller les cartes en écrivant «This (le n° 108) and the watercolours in the following two lots were executed by Géricault between autumn of 1819 and the spring of 1820 after the completion in August 1819 of this famous painting». Pourquoi cette précision? Georges Bordonove va encore plus loin dans le temps: «Entre temps (après une première esquisse du tableau), pour se faire la main et se mettre dans l'ambiance, il avait accepté d'illustrer une édition de la Relation.» Cet auteur n'a pas songé que si les aquarelles avaient été faites pendant l'exécution du tableau, celle qui représente celui-ci n'aurait pas compris le cadavre plongeant dans l'eau qui fut ajouté au dernier moment à droite du radeau. Il est vrai que, s'il a rédigé une excellente étude sur le naufrage de *La Méduse,* il se montre fort mal renseigné sur Géricault, au point de prendre Clément pour un ami du peintre, qui assista à l'exécution de l'œuvre![5]

La phrase du catalogue, aussi bien que l'opinion de Georges Bordonove contribuaient à orienter les amateurs vers une exécution des aquarelles avant le voyage d'Angleterre. Il est cependant une information qui peut fournir une indication utile, c'est la date d'enregistrement à la *Bibliographie de la France,* elle est du 21 juillet 1821 et elle porte: «Cette édition est entièrement refondue et plusieurs éléments y sont ajoutés[6]».

Il est dit que rien de ce qui concerne Géricault ne peut être simple. Cet enregistrement porte «troisième édition», et non quatrième, alors que Clément cite la quatrième comme étant illustrée et que ce nombre ordinal est bien porté sur l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale et figurant au catalogue général, où l'on trouve aussi l'édition anglaise de 1818, mais ni la première, ni la deuxième édition française de 1817 et 1818, pas plus d'ailleurs qu'une troisième édition qui aurait existé en 1821 ou antérieurement.

Il est à remarquer que la troisième édition recensée par la Bibliographie de la France et la quatrième du catalogue général n'ont pas été réalisées chez le même éditeur que les éditions de 1817 et 1818. Ces deux dernières portent en effet «Imp. Hocquet», avec, pour celle de 1817 l'indication de cinq libraires où on pouvait trouver les livres. L'édition illustrée enregistrée par la *Bibliographie de la France* porte: «Imp. Dupont. A Paris chez Corréard». Sur l'exemplaire de l'édition illustrée du catalogue général on trouve: «Impr. de Dupont. A Paris chez Corréard, Libraire. Palais Royal, Galerie de Bois, n° 258»: Entre l'édition de 1818 et l'édition illustrée, Corréard, voyant le succès de son ouvrage, pour en tirer un plus grand profit, se résolut à l'éditer lui-même.



Douze des naufragés restés sur la frégate s'exposent sur un radeau et périssent. — Dessin de Pauquet, d'après une aquarelle de Géricault.

Fig. 53. *L'Epave de la Frégate*
Dessin de Pauquet d'après une aquarelle de Géricault
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Paris

A cet effet, il prit un brevet de libraire-éditeur, nous dit-il, le 18 juillet 1818 (c'est-à-dire après la parution de l'édition de 1818); il ouvrit un magasin *au Naufragé de la Méduse.*

On pouvait penser que la mention «troisième édition» enregistrée sous le n° 2907 à la *Bibliographie de la France* était une erreur; on pouvait croire encore qu'elle était une rectification, les rédacteurs de la *Bibliographie de la France* s'étant aperçu qu'il n'y avait pas eu d'autre édition depuis celles de 1817 et 1818. Mais pourquoi Corréard aurait-il classé comme quatrième l'édition illustrée de 1821? Dans son esprit l'édition anglaise de 1818[7] aurait-elle constitué une troisième édition?

Afin de savoir s'il n'existait pas une troisième édition en quelque bibliothèque de France, la Bibliothèque Nationale a bien voulu faire pour moi un appel dont on trouvera les résultats en annexe.

Après des recherches approfondies, on a fini par découvrir un exemplaire de la troisième édition à la Bibliothèque municipale de Rouen. Il porte bien la date de 1821, avec la mention «chez Corréard, Libraire Palais Royal, Galerie de Bois, n° 258». Cette édition est en tout point conforme à la 4e édition de la Bibliothèque Nationale. Voici donc prouvé définitivement que les aquarelles du *Radeau* sont contemporaines du voyage d'Angleterre, ce qui explique leur style et confirme leur authenticité.

Quant à une édition de 1819 dont parle Georges Bordonove[8], en termes d'ailleurs imprécis, on n'en a trouvé nulle trace. La phrase de la préface, que page 282 de son livre il

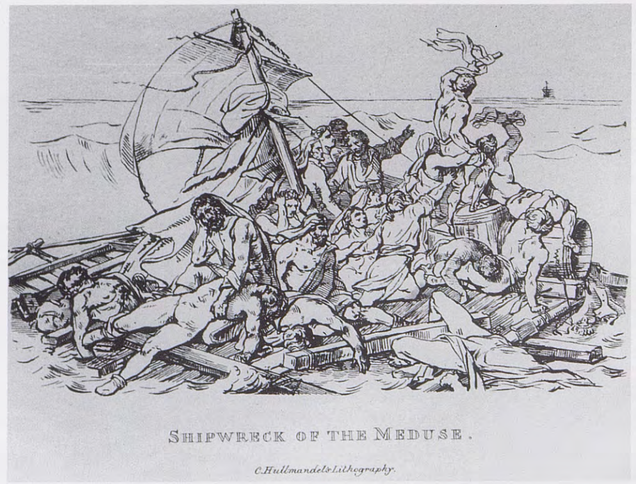


Fig. 54. Shipreck of the Medusa
Dessin de Géricault et Charlet – Lithographie de C. Hullmandel
Collection particulière

cite comme apparaissant dans l'édition de 1819, se trouve dans les éditions troisième et quatrième de 1821. La découverte de la troisième édition faisant suite aux deux premières de 1817 et 1818 prouve bien qu'il n'y en a pas eu d'autre en 1819. D'ailleurs il faut accorder créance à la *Bibliographie de la France* qui enregistre toutes les publications depuis 1810 et qui mentionne comme parue en juillet 1821 l'édition illustrée, après avoir inscrit les éditions de 1817 et 1818.

Tenant pour assuré que l'édition illustrée a bien été présentée en juillet 1821, il est peu probable que Corréard et Savigny aient demandé en 1819 ou au début de 1820, si longtemps à l'avance, des aquarelles de Géricault pour leur livre. Depuis la publication du relevé de comptes du marchand de fournitures pour artistes Rey (t. I, doc. 210), on sait que du 2 août au 21 octobre des mentions sont portées pour livraison d'huile, d'essence, de graisse, de couleurs et de toile. Notre artiste a donc dû être en France au deuxième semestre de 1820. Quant à son retour à Londres, il doit se situer au plus tard en février, car le 12 il écrit à Dedreux-Dorcy (t. I, doc. 191). C'est sans doute avant de se rembarquer au début de 1821 qu'il aura fait les aquarelles pour Corréard.

L'aquarelle du Radeau (cat. 2118) présente par rapport au tableau plusieurs différences, inspirées sans doute par un désir de simplification que rendait obligatoire la diminution considérable du format. Une hache posée près de la main de l'homme qui se relève à droite a été supprimée; à droite, l'artiste n'a pas figuré cette vergue qui est sur le plan du radeau gravé dans toutes les éditions de la *Relation* de Corréard et que les graveurs du tableau, Normand en 1819, plus tard Villain et Reynolds ont fidèlement reproduite; mais la modification la plus importante est le changement de la ligne d'horizon. Dans la peinture elle est située de manière à bien silhouetter le groupe principal, celui qui fait les signaux; le ciel occupe ainsi plus du tiers de la hauteur. Par une innovation qui n'est pas heureuse, dans l'aquarelle, le ciel n'occupe plus qu'un sixième de la hauteur, l'horizon passe au niveau du cou du nègre juché sur le tonneau, qu'il décapite en quelque sorte et dont le buste ainsi ne se dégage plus en contraste sur la clarté du ciel; il en résulte un changement capital de la perspective; le spectateur n'est plus situé au plan du radeau avec les naufragés; son œil domine la scène en quelque sorte à vue d'oiseau; une place prépondérante est donnée à la mer menaçante et non plus au ciel, symbole d'espoir. Or, *cette innovation existe dans la lithographie au trait faite par Géricault et Charlet à leur arrivée à Londres* au printemps de 1820, pour être distribuée avec le catalogue de l'exposition de l'*Egyptian Hall,* et qui présente aussi quelques différences avec la peinture dans la construction du radeau, notamment la suppression de la vergue (fig. 54). Ayant à réduire à la dimension d'une vignette son immense tableau, l'artiste pouvait se servir d'une des gravures publiées, par exemple celle de Normand pour le Salon de 1819 dans les *Annales* de Landon[9] qui a 0,195 de largeur sur 0,139 m. Il était plus commode pour lui d'utiliser la gravure anglaise puisqu'ayant 0,160 sur 0,100 m, celle-ci présente les mêmes dimensions que l'aquarelle, à 1 cm près, ce qui s'explique d'ailleurs, car l'aquarelle comporte à droite un peu plus de mer que dans la gravure de Hullmandel où d'ailleurs le radeau est légèrement coupé.

Il est normal que Géricault ait préféré se servir d'une gravure qu'il avait faite lui-même. Mais cette similitude de la ligne d'horizon dans les deux images amène à penser que l'aquarelle a été faite après la lithographie de Hullmandel, où apparaît cette importante innovation, ce qui en reporte bien l'exécution à la période anglaise, soit qu'elle ait été peinte ainsi que les autres en France au début de 1821, soit même que les quatre aquarelles aient été envoyées par poste de Londres par Géricault à Corréard au printemps de 1821.

Quand il peint ces aquarelles, l'artiste a déjà subi fortement l'imprégnation de l'atmosphère anglaise. On s'explique ainsi comment la composition grandiose du tableau du Salon de 1819 – au surplus réduite à la dimension d'une vignette – n'est plus dans l'aquarelle qu'un simple «fait divers». Géricault est devenu et restera jusqu'à sa mort un peintre de genre. Il est remarquable que dans ces aquarelles la somatique des personnages s'amenuise; ils perdent cette musculature puissante qu'avaient les figures de Géricault avant le fatal voyage de Londres. Ces athlètes foudroyés qui se pressaient sur le *Radeau* n'ont plus dans l'aquarelle du même sujet que des corps débiles (ce qui correspond peut-être mieux à ce que fut la réalité!). Cette débilité, c'est celle même de l'art de Géricault finissant. Si l'on ne tient pas compte de la transcription lithographique qui les défigure, les deux aquarelles retraçant l'épisode du roi Zaïde et la visite des officiers anglais à Corréard ont le même caractère que les lithographies autographes de la deuxième série anglaise intitulée *Various Subjects,* et de celles que fera Géricault en France en 1822. Elles appartiennent à la «petite manière» de l'artiste, non à la «grande». Plus que le peintre du *Radeau de la Méduse,* ces aquarelles évoquent Eugène Lami, nom qui viendra sous notre plume lorsque nous parlerons de la dernière période de Géricault. Il n'y a pas lieu non plus de s'étonner de l'effort illustratif fait par notre artiste, qui a quelque peu amoindri son style, d'autant plus que le petit format requis prêtait à cet affadissement, tandis que le grand format des illustrations faites pour la *Vie de Napoléon* d'Arnault ou celles des batailles de la guerre d'Indépendance de l'Amérique du Sud permettaient plus d'aisance, bien qu'elles-mêmes soient aussi quelque peu mesquines dans leur manière descriptive.

Ces trois aquarelles présentent bien les caractéristiques du style de Géricault revu par l'Angleterre, de Géricault lithographe et aquarelliste, et non de Géricault peintre du *Radeau.*

[1] Les archives relatives à l'œuvre de Pierre Larousse ayant péri dans un incendie rue Notre-Dame-des-Champs, il n'y a aucun espoir de retrouver des notes de celui-ci ayant servi à la notice Corréard et propres à fournir un supplément d'information.

[2] Corréard demi-nu et assis sur un lit pouvait passer pour un naufragé.

[3] La signature est tout à fait conforme à celle du certificat qui figure sur la 1re édition de la *Relation.* Les points qui la soulignent doivent signifier que Corréard était franc-maçon.

[4] Cette adresse est celle que nous indique la note anonyme, citée en annexe sur l'exemplaire première édition, conservée à la Bibliothèque de Nantes.

[5] G. Bordonove, *op. cit.,* pp. 291, 292.

[6] Voir annexe.

[7] Elle n'est naturellement pas à la *Bibliographie de la France,* mais elle se trouve au catalogue général de la Bibliothèque Nationale.

[8] «Dans les éditions de 1819 et les suivantes», dit-il.

[9] t. I, pp. 65-67, pl. 37-38.

[10] Cet événement avait fait l'objet d'une note de la deuxième édition p. 228.

ANNEXE

En raison de toutes les confusions qui ont été faites par les différents auteurs au sujet des diverses éditions de la *Relation* de Corréard et Savigny, je crois utile d'indiquer ci-dessous en détail les différentes éditions que j'ai reconnues.

On verra que cette *Relation,* sous sa forme illustrée, a eu un très grand succès, puisqu'il n'y en a pas eu moins de trois éditions au cours de l'année 1821.

Première édition de 1817

«Enregistrement à la Bibliographie de la France: 1er novembre 1817. 3404. Naufrage de la frégate *La Méduse,* faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816: Relation contenant les événements qui ont eu lieu sur le radeau, dans le désert de Sahara, à St-Louis et au camp de Daccard; suivie d'un Examen, sous les rapports agricoles, de la partie occidentale de la côte d'Afrique, depuis le cap Blanc jusqu'à l'embouchure de la Gambie. Par J. B. Henri Savigny, ex-chirurgien de la marine et Alexandre Corréard, ingénieur-géographe; tous deux naufragés du radeau, in – 8° de 12 feuilles un quart. Impr. de Hocquet, à Paris. A Paris, chez Hocquet, chez Emery, chez Barba, chez Delaunay, chez madame Ladvocat».

Cette édition n'est pas à la Bibliothèque Nationale. A Paris, on la trouve à la Bibliothèque Historique des Archives Nationales. Autres exemplaires aux bibliothèques municipales de Nantes, de Strasbourg, de Montpellier.

Elle se distingue de toutes les autres par le fait que le nom de Savigny est avant celui de Corréard.

Sommaire:

Préface

Introduction... 7

Relation du naufragé de la frégate La Méduse... 11-196.

Illustration en face des titres: plan du radeau.

Sur l'exemplaire de Nantes, que j'ai eu en consultation, avant le plan du radeau, il y a un onglet qui pourrait être la trace du portrait de Zaïde qu'on aura découpé.

Le certificat de garantie au dos du titre porte les signatures autographes de Corréard et Savigny. Les points sous la signature de Corréard pourraient signifier qu'il était franc maçon.

Le chiffre du milieu de la page de titre, formé des lettres J et H, est celui de l'imprimeur Hocquet.

L'exemplaire de la bibliothèque de Nantes porte à la fin un commentaire manuscrit d'une écriture qui est celle d'un vieillard, postérieure à 1857. La voici:

«La frégate La Méduse était commandée par un ancien marin gentilhomme de Bretagne, nommé Chaumarein, et non Chaumareys comme disent les auteurs du *Naufrage,* lequel a failli être fusillé à Quiberon en 1793, et qui a laissé de sa vie infortunée une relation imprimée dans le genre de *l'Agonie* de Guarniere (?) Saint Méaud, qu'on a souvent

exploité contre la République. De Chaumarein se conduisit avec une telle impéritie dans ses fonctions et causa la mort de tant de gens, sans parler de la perte du navire qu'il est à regretter qu'il l'ait échappé au lieu d'être passé par les armes. On ne dira pas du moins de lui qu'il avait été créé et qu'il a survécu pour le salut de plusieurs. Je me rappelle l'expression que produisit sur l'opinion publique, dans mon enfance, le naufrage de la Méduse. Elle fut d'autant plus vive que c'était une *folle journée* pour la noblesse et une nouvelle leçon de Figaro donnée cette fois à Almaviva sous une forme tragique.

Le naufrage de la Méduse a fait la honte de Chaumarein et la gloire de Géricault.

L'écrit du premier est intitulé *Relation de M. de Chaumarein* (sic) *Officier de la Marine, échappé des prisons d'Aurai et de Vannes, avec quelques observations sur l'esprit public en Bretagne* sans nom ni lieu de l'imprimeur, 1793, in 8° de 40 pp.»

«Alexandre Corréard, l'un des survivants des fameux naufragés de *la Méduse* et des deux auteurs de cette relation, est mort aux Basses-Loges, près Fontainebleau, le 5 ou 6 mars 1857, à l'âge de soixante-huit ans. Le succès de sa brochure l'amena à s'établir à Paris comme libraire éditeur des écrits de l'opposition. Plus tard, revenant à sa profession première, il se fit connaître dans le génie civil, les sciences et les arts, notamment comme ingénieur, comme directeur de divers (mot illisible) comme auteur de nombreuses études sur les chemins de fer, les ponts, les canaux, etc.

«Marmont, duc de Raguse, parlant de la (mot illisible) du parti royaliste en 1816, dit dans ses *Mémoires* qu'un homme bien pensant était alors propre à tout, même le même individu sollicitait à la fois le commandement d'un régiment, ou une sous-préfecture, une place de juge. Parmi ces gens qui s'attribuaient sans façon des aptitudes universelles figurait Chaumarein.»

Alexandre Corréard, qui était né en octobre 1788 à Serre (Hautes-Alpes) est bien mort aux Basses-Lages commune d'Avon, mais selon Pierre Larousse, qui a sans doute raison, le 16 février 1857. En 1822, il avait été condamné pour délit de presse et on lui avait retiré son brevet de libraire.

Deuxième édition 1818

Enregistrement à la Bibliographie de France: «28 février 1818. 847. Naufrage de la frégate la *Méduse,* faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816; relation contenant les événements qui ont eu lieu sur le radeau, dans le désert de Sahara, à St-Louis et au camp de Daccard; suivie d'un Examen, sous les rapports agricoles de la partie occidentale de la côte d'Afrique, depuis le cap Blanc jusqu'à l'embouchure de la Gambie. Par Al. Corréard et J. B. Henri Savigny, tous deux naufragés du radeau. Seconde édition, entièrement refondue et augmentée de notes de M. Bredif, ingénieur des mines; avec le plan du radeau, et le portrait du roi Zaïde. In-8° de 23 feuilles trois quarts, plus les deux planches. Impr. de Hocquet, à Paris».

Le chiffre du milieu de la page A E est celui du libraire A. Eymery.

En outre, en bas de page se trouvent les mentions suivantes:

chez Hocquet, Imprimeur, rue du Faubourg Montmartre, n° 4

Eymery, Libraire, rue Mazarine, n° 30

Barba
Delaunay
Mad Ladvocat
} Libraires au Palais Royal

Cette édition n'est pas à la Bibliothèque nationale. A Paris, on la trouve à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Elle est signalée aussi dans les bibliothèques municipales de Caen, de Mulhouse, Tarbes et Evreux.

Illustration: Devant la page de titre, en couleurs, portrait du roi Zaïde.

Dans le texte le plan du radeau d'après Corréard.

Cette seconde édition est précédée d'une préface, faite en partie pour protester contre une relation du naufrage, par Richefort, considéré par Corréard comme l'un de ceux dont les avis intempestifs ont contribué à provoquer la catastrophe.

A la relation proprement dite ont été ajoutés:

1) Des notes de M. Brédif, ingénieur des mines, témoin des événements, neveu de M. Landry, officier de l'Université Royale, professeur émérite de l'Académie de Paris, chef d'une maison d'éducation rue de la Cerisaye. Un avis informe que, l'ouvrage étant sous-presse, ces notes qui renvoient aux pages du texte n'ont pu être incorporées à celui-ci (pp. 323-347).
2) Des notes de M. sur le naufrage de la Méduse et sur les productions et le sol des Etablissements d'Afrique (pp. 347-396).

Edition anglaise 1818

«Narrative of a voyage to Senegal in 1816, undertaken by order of the French government, comprising an account of the shipwreck of the *Medusa,* the sufferings of the crew, and the various occurences on board the raft, in the desert of Zaara, at St Louis, and the camp of Daccard, to which are subjoined observations respecting the agriculture of the Western coast of Africa, from cape Blanco to the mouth of Gambia, by J. B. Henry Savigny and Alexander Corréard… – London, H. Colburn, 1818. in – 8°. XII – 360 p. et pl.»
Cette édition se trouve à la Bibliothèque nationale.

Troisième édition

Enregistrement à la Bibliographie de la France: «21 juillet 1821. 2907. Naufrage de la frégate la *Méduse,* faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816. Par A. Corréard, ingénieur-géographe (libraire) et H. Savigny, chirurgien de marine (médecin). Troisième édition entièrement refondue, ornée de 8 gravures par M. Géricault et autres artistes. In 8° de 31 feuilles trois quarts. Imp. de Dupont, à Paris – A Paris, chez Corréard –»

Cette édition ne se trouve pas à la Bibliothèque nationale; cependant elle a bien existé, car il y en a un exemplaire à la Bibliothèque municipale de Rouen.

Pour l'analyse voir la 4e édition, ci-dessous.

Quatrième édition

Non enregistrée à la Bibliographie de la France.

Page de titre:

Le même que celui qui est enregistré pour la troisième édition à la Bibliographie de la France.

On trouve en plus, dans les deux éditions, en exergue: «L'homme heureux croit à peine au malheur, souvent accuse celui dont il cause le désastre». Le chiffre P.D. au milieu de la page, sous une couronne de lauriers, est celui de Pierre Dupont l'imprimeur. Le nom de l'éditeur: A Paris, chez Corréard, Libraire, Palais Royal, Galerie de Bois, n° 258, 1821.

La garantie de conformité est donnée au revers de la page de titre par la signature (imprimée) A. Eymery.

Cette édition se trouve à la Bibliothèque nationale, aux Bibliothèques municipales de Nancy et de Besançon. Illustrations voir pp. 78 à 82.

La Relation, au lieu de former une lettre continue a été divisée en 13 chapitres. Elle est suivie de diverses annexes.

Les notes de M. Brédif ont été supprimées, les renseignements ayant été incorporés au texte.

Sommaire	Page
Dédicace	4
Préface	9
Relation du naufrage de la frégate *La Méduse*	17
Jugement de M. Chaumareys	372
Mémoire présenté aux Chambres par M. Corréard	383
Procès de M. Corréard	398
Liste des souscripteurs en faveur des naufragés	448
Ode sur le naufrage de *La Méduse*	459
Relation des événements arrivés à la houillière de Beaujonc[10]	467
Discours prononcé par M. le baron de Micoud	502

Cinquième édition

Non enregistrée à la Bibliographie de la France. Semblable en tous points à la 4e édition, sauf l'indication «5e édition». Le sommaire est le même.

Cette édition existe aux Bibliothèques municipales de Besançon et de Rodez.

Les troisième, quatrième et cinquième éditions ont été faites d'après la même composition dont on avait conservé les formes, car elles portent à la dernière page, celle de la Table des matières, le même Errata. S'il y avait eu une nouvelle composition, on aurait fait ces corrections dans le texte.

CATALOGUE

INDICATIONS CONCERNANT LE CATALOGUE

Les œuvres proposées comme authentiques sont indiquées sans nom d'auteur, le titre étant de caractère gras. Quant aux œuvres attribuées à Géricault qui n'ont pas été retenues, leur titre est en caractère maigre. L'auteur présumé en est éventuellement indiqué à moins que ne figure la mention: auteur inconnu.

Les documents se rapportant à une œuvre cataloguée portent le numéro de celle-ci suivi d'une lettre de l'alphabet.

Pour connaître la mention complète des expositions «Géricault» indiquées d'une façon sommaire dans le catalogue, se référer à *Documents et Témoignages* (Tome I), à la date concernée.

Dans le cas des dessins recto/verso, l'historique figure au recto sauf si le recto est publié dans un volume ultérieur à celui où est publié le verso.

1923
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 4,910; l. 7,160

Description voir Etude critique pp. 52-57

HISTORIQUE: Le tableau est répertorié sous le n° 92 dans l'Inventaire après décès Géricault, 28 juin 1824 (t. I, doc. 299); il passe ensuite à sa vente après décès, hôtel de Bullion, Paris, 2-3 novembre 1824, sous le n° 1 (t. I, doc. 311). Adjugé 6005 francs à Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy, ami de l'artiste, qui le céda au Musée du Louvre pour la même somme, grâce à l'opiniâtreté du comte de Forbin (voir t. I, doc. 306 à 308).

EXPOSITIONS: *Salon de 1819,* Musée royal des arts, Paris, 1819, n° 510.

BIBLIOGRAPHIE: *Lettres à David, sur le Salon de 1819, par quelques élèves de son école,* Paris, 1819, pp. 48 (repr.), 49-53 – «Salon de 1819», in *La Renommée,* 26 août 1819, p. 283 – P.-M. Gault de Saint-Germain, *Choix des productions de l'art les plus remarquables exposées dans le Salon de 1819,* Paris, s. d. [1819], pp. 27, 28 – G. Jal, *L'Ombre de Diderot et le Bossu du Marais,* Paris, 1819, pp. 118-130 – C.-P. Landon, *Salon de 1819,* I, Paris, 1819, pp. 65-67, pl. 37, 38 – L.C., «Beaux-Arts. Salon de 1819», in *Le Drapeau blanc,* 28 août 1819, p. 3 – «De l'exposition de 1819», in *L'Indépendant,* 29 août 1819, p. 3 – «Intérieur. Paris, 30 Août», in *Le Courier,* 31 août 1819, p. 3 – «Beaux-Arts. Salon de 1819», in *Lettres normandes,* VIII, 19 septembre 1819, p. 88 – T., «Beaux-Arts, Salon», in *Le Moniteur universel,* 12 octobre 1819, p. 1323 – Kératry, *Annuaire de l'Ecole française de peinture,* Paris, 1820, pp. 25-29 – A. Jal, *L'Artiste et le philosophe,* Paris, 1824, p. 187 – «Nécrologie: Géricault, peintre d'histoire», in *La Pandore,* 29 janvier 1824, p. 3 – *Revue critique du Salon de 1824,* Paris, 1825, p. 364 – S. A., «Beaux-Arts: Exposition des élèves pour le prix de peinture», in *Le Globe,* IV, 26 août 1826, pp. 30, 31 – L. Batissier, «Géricault», in *La Revue du XIXe siècle,* s. d. [1842], pp. 9, 11-16, 19, 24 – C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, pp. 434, 439 – E. Coquatrix, *Géricault,* Rouen, 1846, pp. 8, 9, 11 – G. Planche, «Peintres et sculpteurs modernes de la France. Géricault», in *La Revue des deux mondes,* 1er mai 1851, pp. 502, 503, 508, 522-531 – «Lettres du comte de Forbin relatives à l'acquisition du *Naufrage de la Méduse*», in *A.A.F.,* I, 1851-1852, pp. 71-81 – G. Planche, *Portraits d'artistes,* I, Paris, 1853, pp. 311, 312, 320, 324, 341-356 – Dr L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris,* I, Paris, 1853, pp. 230, 237, 238 – E.-J. Delécluze, *Louis David, son Ecole et son temps,* Paris, 1855, pp. 381-384, 388 – F.-B. de Mercey, *Etudes sur les beaux-arts,* II, Paris, 1855, pp. 375-377 – Colonel de La Combe, *Charlet, sa vie, ses lettres,* Paris, 1856, pp. 17, 18 – T. Silvestre, *Histoire des artistes vivants,* Paris, 1856, pp. 8, 9, 50, 63 – P. Lacroix, *Annuaire des artistes et amateurs,* Paris, 1860, p. 217 – E. Chesneau, «Le Mouvement moderne en peinture, Géricault», in *La Revue européenne,* 1861, p. 5, 10-16, 20, 26, 27 – E. Chesneau, *Les Chefs d'école,* Paris, 1862, pp. 135, 146-152, 156, 157, 164, 176, 178, 363, 364 – C. Blanc, *Histoire des peintres, Ecole française,* III, Paris, 1863, pp. 6-12, 9 (repr.) – P.-J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale,* Paris, 1865, pp. 133, 134 – C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, pp. 216, 229, 232, 247, 249; avril 1867, p. 324-349; mai 1867, p. 452; septembre 1867, peintures n° 91 – E. Chesneau, *Les Chefs d'Ecole,* Paris, 1867, p. 151 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 21, 22, 55, 65, 103, 107, 119-181, 191; peintures n° 97; 1879, pl. XVII – T. Couture, *Méthode et entretiens d'atelier,*

2e édition, Paris, 1868, pp. 313, 317 – L. Clément de Ris, *Les Musées de province,* Paris, 1872, p. 331 – C. Blanc, *Les Artistes de mon temps,* Paris, 1876, p. 26 – A. Etex, *Les Souvenirs d'un artiste,* Paris, s. d. [1877], p. 225 – A. Jal, *Souvenirs d'un homme de lettres,* Paris, 1877, p. 409-417 – F. Villot, *Notice des tableaux, Louvre, Ecole française,* III, Paris, 1877, pp. 150, 151 – H. Houssaye, «Un Maître de l'Ecole française, Théodore Géricault», in *La Revue des deux mondes,* 15 novembre 1879, pp. 374, 376, 379, 380, 383-391 – T. Gautier, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre,* Paris, 1882, pp. 20, 22, 23 – M. du Camp, *Souvenirs littéraires,* II, Paris, 1883, p. 296 – A. Etex, *Les Trois Tombeaux de Géricault,* Paris, 1885, pp. 17-20 – J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps,* Paris, 1885, p. 141 – J. Barbey d'Aurevilly, *XIXe siècle, Les Œuvres et les hommes,* Paris, 1886, pp. 85, 86, 90, 91 – E. de Lalaing, *Les Vernet, Géricault et Delaroche,* Lille, 1888, pp. 208-210, 214 – L. de Fourcaud, «La Peinture d'histoire», in *L'Art français 1789-1889,* Paris, s. d. [1889], pp. 32, 33 – A. Michel, *Les Chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle,* Paris, 1891, pp. 56, 69 (repr.) – Thoré-Bürger, *Les Salons,* I, Bruxelles, 1893, pp. 45, 229-233, 432, 458 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris, 1894, pp. 205, 214, 218-220, 226, 230 – J. Michelet, «David-Géricault», in *La Revue des deux mondes,* 15 novembre 1896, pp. 247, 249, 253, 262 – J. Breton, *Nos Peintres du siècle,* Paris, s. d. [1900], p. 17 – L. Rosenthal, *La Peinture romantique,* Paris, 1900, pp. 80, 83-85, 132, 134, 137, 139, 142-144, 318, 325 – G. Riat, «Les lithographies de Géricault», in *L'Art,* 1902, pp. 212, 213 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], pp. 7, 16, 50, 76 (repr.), 80-104, 112, 124, 136, 137, 140-148, 159, 160, 164 – L. Rosenthal, «L'Esthétique de Géricault», in *Revue de l'art,* octobre 1905, pp. 291, 292; novembre 1905, pp. 356, 360, 362, 364 (repr.), 365, 368 – *Histoire du paysage en France.* Paris, 1908, p. 286 – Boyer d'Agen, *Ingres d'après une correspondance inédite,* Paris, 1909, pp. 28, note 1, 166-168 – M. Tourneux, «Particularités intimes sur la vie et l'œuvre de Géricault», in *B.S.H.A.F,* 1912, pp. 59-63 – *Les Peintres illustres. Géricault,* Paris, 1913, pp. 36, 47, pl. V, 57-68 – P. Fechter, «Théodore Géricault», in *Kunst und Künstler,* février 1913, pp. 267, 268, 270 (repr.), 272, 274, 275 – Baron H. Bro de Comères, *Mémoires du Général Bro,* Paris, 1914, p. 159 – J. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1914, pp. 52, 54, 58, 59 – G. Vauthier, «Le Comte de Forbin et le «Radeau de la Méduse», in *B.S.H.A.F,* 1915-1917, pp. 170, 171 – F. Thieme et U. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, 1920, p. 459 – C. Mauclair, *Princes de l'esprit,* Paris, s. d. [1920], pp. 182, 185 – L. Hautecœur, *La Peinture au Musée du Louvre, XIXe siècle,* Paris, s. d., pp. 56, 57, pl. 71, 72 – G. Brière, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1924, p. 111, n° 338 – L. Vauxcelles, «La Méthode et la leçon de Géricault», in *L'Art d'aujourd'hui,* 1924, I, pp. 31, 32 – L. Rosenthal, «Géricault et notre temps», in *L'Amour de l'art,* janvier 1924, pp. 9, note 1, 10, 11, 12, 14 – R. Bouyer, «Géricault jugé par Delacroix», in *Le Figaro artistique,* 17 janvier 1924, pp. 2, 5 – O. Grautoff, «Théodore Géricault, zum 100. Todestag», in *Die Kunst,* février 1924, pp. 130, 133 (repr.), 136 – F. Guey, «Le Centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *La Renaissance de l'art français,* février 1924, pp. 95, 101 – R. Rey, «Géricault», in *L'Art et les artistes,* avril 1924, pp. 258, 260, 261, 263 – L. Rosenthal, «A propos du centenaire de Théodore Géricault. L'Art et l'influence de Géricault», in *Revue de l'art,* avril 1924, pp. 225, 229 (repr.), 230, 233 – «Géricault», in *Le Cousin Pons,* mai 1924, s. p. (repr.) – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *Revue de l'art,* mai 1924, pp. 305, 307 – R. de La Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, pp. 196, 204, 205, 206 – R. Regamey, «Hommage à Géricault», in *Les Cahiers du mois,* 31 juillet 1924, pp. 42-54 – A. Michel, *Histoire de l'art,* VIII, 1re partie, Paris, 1925, pp. 118-121, fig. 77, 122 – R. Regamey, Paris, 1926, pp. 13, 18, 30, pl. 20 – T. Silvestre, *Les Artistes français,* I, Paris, 1926, p. 53 – H. Focillon, *La Peinture au XIXe siècle,* Paris, 1927, pp. 185, 187 (repr.), 188, 192, 193 – F. Jewett Mather, *Modern Painting,* New York, 1927, pp. 47 (repr.), 49, 50 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 19, 22, 42, 57, 63, 75, 91-133, repr. face p. 96, 140, 150, 199, 208 – J. Guenne, «La Peinture romantique», in *L'Art vivant,* 15 juin 1927, pp. 442, 443 – R. Schneider, *L'Art français, XIXe siècle,* Paris, 1929, pp. 51, 52, 56, fig. 30, 57, 75, 78 – L. Réau, *L'Art romantique,* Paris, 1930, pp. 30, 31 (repr.), 32, 34, 36 – R. Fry, *Characteristics of French Art,* Londres, 1932, p. 89 – C. Roger-Marx, «Géricault, Delacroix et l'Angleterre», in *L'Art vivant,* mai 1932, p. 245 – A. Praviel, *Le Radeau de la Méduse,* Paris, 1934, repr. en couverture – M. Gauthier, Paris, 1935, pp. 39 (repr.), 40 et 41 (repr. détails) – S. Rocheblave, *La Peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1936, pp. 6, 8, 30 – W. Pach, «Géricault», in *Parnassus,* novembre 1936, pp. 12 (repr.), 13, 14 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, pp. 73, 84 – P. Courthion, «Passage de Géricault», in *Minotaure,* mai 1939, p. 24 – J. Knowlton, «Style of Géricault's "Raft of the Medusa"», in *Art News,* 2 mars 1940, pp. 14, 18 – R. Escholier, *La Peinture française, XIXe siècle,* I, Paris, 1941, pp. 142, 150, 151 (repr.), 152, 155 – J. Guenne, «L'Esprit héroïque dans l'art», in *Formes et couleurs,* 1945, n° 1, s. p. (repr.) – C. Roger-Marx, «La Peinture romantique», in *Formes et couleurs,* 1945, n° 3-4, s. p. – M.-P. Boyé, *La Mêlée romantique,* Paris, 1946, pp. 55-68, 71, 75 – K. Berger, "David and the Development of Géricault's Art", in *G.B.A.,* juillet 1946, pp. 53, fig. 10 (détail), 56, 57, 59 – P. Courthion, Genève, 1947, pp. 12-14, 114, 193-227, 233, 243, 265, 267, 273, 274, 279-281, 318-320, 326, 333-336 – J.-R. Thomé, «Les Dessins de Géricault», in *Le Dessin,* 1947, n° 2, pp. 64, 65 (repr.) – R. Huyghe, «Le Problème du dévernissage des peintures et le Musée du Louvre», in *Museum,* 1950, III, n° 3, pp. 200, fig. 6, 201, fig. 7 et 8 (détails), 202-203 – K. Berger, Vienne, 1952, nos 44 et 45 (repr.) – W. Friedlander, *David to Delacroix,* Cambridge, Mass., 1952, pp. 97-102, 104, pl. 61 – L. Hautecœur, *L'Art sous la Révolution et l'Empire en France,* Paris, 1953, p. 102 – L. Robert, «Une Odyssée atroce: le Radeau de la Méduse», in *La Presse médicale,* 8 août 1953, pp. 1083, 1084 – A. Dupont, *Eugène Delacroix. Lettres intimes,* Paris, 1954, p. 105 – C. Kunstler, *L'Art au XIXe siècle en France,* Paris, 1954, p. 51, fig. 55 – D. Aimé-Azam, «Le Tragique secret de Théodore Géricault», in *Journal de l'amateur d'art,* 10 février 1954, p. 5; 10 mars 1954, p. 3 – L. Eitner, "Two Rediscovered Landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, pp. 134, 139, 142 – B. Nicolson, «The "Raft" of the Point of Wiew of Subject Matter», in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 241-249 – L. Johnson, "The Raft of the Medusa in Great Britain", in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 249-254 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 75, 83, 84, 92-94, 98, 101 – «Géricault», in *Sele arte,* novembre-décembre 1954, pp. 37, 40 (repr.), 41, 42 – L. Eitner, "The Open Window and the Storm-tossed Oat", in *The Art Bulletin,* décembre 1955, pp. 287, 288, fig. 9 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 29, 169-215, repr. face p. 200, 232, 236-238, 240-244, 251, 266, 275, 278, 286, 293, 314, 342 – K. Clark, *The Nude,* Londres, 1956, pp. 200, 258 – F. Fosca, *La Peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1956, pp. 45, 49, 139 – «John Copley: Painter by Necessity», in *Time,* 13 août 1956, p. 59 (coul.) – D. Aimé-Azam, «Géricault, le peintre de "La Méduse"», in *Jardin des arts,* février 1957, pp. 242-247 (repr.) – P. Cabanne, «Lyrique et cruel Géricault», in *Lectures pour tous,* août 1957, pp. 58, 61, 63 – L. Johnson, "The Formal Sources of Delacroix's Barque de Dante", in *Burl. Mag.,* juillet 1958, pp. 228, note 5, 232, 233, fig. 17 (détail) – P. Dubaut, «Géricault, cet ami», in *Jardin des arts,* décembre 1958, pp. 87-89 – C. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 947, pl. 339 – D. Aimé-Azam, «Actualité de Géricault», in *Les lettres françaises,* 15 janvier 1959, p. 9 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 117, 125, note 13 – D. de Chapeaurouge, «Das Milieu als Porträt», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* 1960, XXII, pp. 155, 156, fig. 89 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 3, 4, 6, 11, 13, 15, 17, 19, 20, 43, notes 1 et 4, 48, note 33 – L. Lebel, Paris, s. d. [1960], pp. 4-6, 8, 10, 13, pl. 16 (détail) – J. Lindsay, *Death of the Hero,* Londres, 1960, pp. 138, 140, 142, fig. 57 – F. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880,* Londres, 1960, pp. 85, 91, pl. 50 – H. W. Janson, *Key Monuments of the History of Art,* New York, 1961, p. 939 (repr.) – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, h.-t. (repr.) – J. Leymarie, *La Peinture française, le XIXe siècle,* Genève, 1962, pp. 57, 64 – G. Oprescu, Bucarest, 1962, p. 16 – K. Popper, «Eine Unbekannte Studie zu Géricaults "Floss der Medusa"», in *Speculum artis,* mai-juin 1962, p. 12, fig. 1 – F.-H. Lem, «Le Thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, pp. 7, 9, 10 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 147, fig. 57, 60 (détail) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, pp. 143 (repr.), 148 (détail), 150 (détail), 155 (détail), 157 (détail) – F.-H. Lem, «Esthétique de Géricault», in *Le Peintre,* 15 janvier 1963, pp. 14 (repr.), 16, 17 – W. Gaunt, "Théodore Géricault, a Great Artist Inspired by the Horse", in *The British Racehorse,* septembre 1963, pp. 398, 404, 405 – V. Golzio,

«Géricault e Roma», in *L'Urbe,* septembre-octobre 1963, pp. 10-12, fig. 2 – N. Wallis, "Géricault, the Great Unknown", in *The Connoisseur,* janvier 1965, pp. 16, 17 – J. Tonnelé, «Le Naufrage de la Méduse», in *Revue historique de l'armée,* février 1965, pp. 50, 51 (repr.) – S. Lodge, "Géricault in England", in *Burl. Mag.,* décembre 1965, pp. 616-618, 622, 625, 626 – F. Antal, *Classicism and Romanticism,* Londres, 1966, pp. 33-37, 42, 43, pl. 31*a* – R. Jullian, «Géricault et L'Italie», in *Arte in Europa,* Milan, 1966, pp. 900-901, fig. 609 – M.-A. Tippetts, *Les Marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt,* Paris, 1966, pp. 65-77 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, pp. 129, 131, pl. 24, fig. 5 – L. Eitner, «Géricault's La Tempête», in *Museum Studies,* 2, 1967, p. 15 – «Géricault», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s.p., pl. VIII (coul.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 56 et 56*bis,* (repr.) – M. Serullaz, *Peintres maudits,* Paris, 1968, p. 95 – F.-H. Lem, «Géricault, peintre de la mer», in *Le Peintre,* 1er novembre 1968, pp. 7, 8; 15 novembre 1968, p. 5 – K. Berger et D. Chalmers Johnson, "Art as Confrontation: The Black Man in the Work of Géricault", in *The Massachusetts Review,* Spring 1969, s. p., fig. 8 – P. Schneider, "Through the Louvre with Barnett Newman", in *Art News,* summer 1969, pp. 39 (repr.), 70 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 188-230, 232, 250, 252-256, 258-261, 273, 287, 300, 307, 310, 316, 321, 339, 346, 363, repr. h.-t., fig. 4 – M. Huggler, «Die Bemühung Géricaults um die Erneuerung der Wandmalerei», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* 1970, t. 32, pp. 151, 161 – H. A. Lüthy, «Zur Iconographie der Skizzenbücher von Géricault», in *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts,* Munich, 1970, pp. 248, 251, 252, notes 7, 8 – M. Fried, "Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th Century French Painting", in *Artforum,* juin 1970, pp. 37-39 (repr.), 43 – L. Eitner, "Who was Théodore Géricault", in *Art News,* octobre 1971, pp. 30, 33, 71-73 – L. Eitner, «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* décembre 1971, pp. 51, 52, fig. 1, 55, fig. 13 (détail) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, pp. 7, 8, 12-14, 21, 22, 23, 25, 112, 114, 117, 119, 121, 123, 124, 126, 128-130, 135-138, 156, 162, 165 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 151, n° 26, repr. pl. 22 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1972, p. 178 – C. Marks, *From the Sketchbooks of the Great Artists,* Londres, 1972, pp. 232, 242 – K. Clark, *The Romantic Rebellion,* Londres, 1973, pp. 182, 183 fig. 138, 185, 187, 188, 197 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 453, n° 97 – O. Benesh, *Collected Writings,* IV, Londres, 1973, pp. 94, 139, 321 – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 324, 326, 328 – A. W., "Art Books", in *American Artist,* mai 1973, pp. 56, 57 – M. Rosenthal, "Book Reviews", in *The Connoisseur,* juin 1973, p. 152 – A. Forge, "New and Recent Art Books", in *Studio International,* juillet-août 1973, p. 50 – G. Levitine, "Book Reviews", in *The Art Quarterly,* winter 1973, pp. 421-423 – *The Artist and the Writer in France, Essays in Honour of Jean Seznec,* Oxford, 1974, pp. 107-109, pl. 47 – K. Clark, *Civilisation,* Paris, 1974, pp. 364, fig. 261, 365 – C. Geelhaar, «Bücher», in *Pantheon,* 1974, n° 1, pp. 113, 114 – W. Stein, *Künstler und Werke,* Berne, 1974, pp. 411-417, pl. 104 – F. S. Jowell, "The Raft Unravelled", in *Apollo,* mai 1974, pp. 381-384 – G. Bordonove, «Une Marine au Salon de 1819», in *L'Art et la mer,* 15 février 1975, pp. 22-26 – P. Joannides, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1975, pp. 171, 172 – Dr Gilles Buisson, Coutances, 1976, pp. 15, 30, 50 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris 1976, pp. 156, 158-161, 167, 173, fig. 190, 176, 178 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 410 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 189 (repr.), pl. XXXVI-XXXVII, XXXIX, XLII, XLIII, XLV (coul.) – P. Grunchec, «Géricault: Problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, pp. 37, 38, 43, 56, note 1 – P. Mazars, «Enfin, c'est l'heure de Géricault», in *Figaro magazine,* 3 novembre 1979, pp. 84-86 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, pp. 12, 14, 20, 22, 24, 56, 58, 60, 62, 64, 68, 186, 195, 207, 208, 219, 224, 226, 230, 231, 233-236, 238, 248, 256, 267, 282 – *French Painting: The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, pp. 17 (repr.), 107 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 155, 157, 164, 165, 168, 171-201, 309, pl. 29, 344, notes 116 et 118, 347, note 206 – *The Fodor Collection: Nineteenth Century Drawings and Watercolors,* New York, Amsterdam, 1985, p. 120, fig. 23 – D. M. Reynolds, *The Nineteenth Century,* Cambridge (Mass.), 1985, pp. 14, 15 (coul.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, pp. 11-13, 17, 18, 20, 21, 24, 26, 27, 32, 47 (n° 10), 129 (n° 64), 137, 145 (n° 74), 149 (n° 78, 79), 153 (n° 81) – I. Compin et A. Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Louvre et du Musée d'Orsay, Ecole française (A-K),* Paris, 1986, p. 275 (repr.) – P. Granville, «Sublimation du fait divers dans la peinture de Géricault», in *La Revue du Louvre,* 1987, n° 4, pp. 278, 281, 282, fig. 10, 283, note 2 – *T. Géricault,* Salander-O'Reilly Galleries, New York, 1987, Introduction de L. Eitner, s. p. – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, pp. 29, 31, 32, 34, 48-51, 289, 290, 291-293 – *Triomphe et mort du héro,* Lyon, 1987-1988, pp. 122, 123 fig. 87 – F. Bergot, *Le Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1989, p. 77 – P. Quoniam, Louvre, Paris, 1989, n° 77 (repr.) – W. Vaughan, *L'Art du XIXe siècle,* Paris, 1989, pp. 55, 56, 91, 233 pl. 28 – *Dictionnaire de la peinture française,* Paris, 1989, pp. 200, 201 (repr.), 202 – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, pp. 13, 23, 26, 27, 37, 58-61 – *Delacroix et le Romantisme français,* Tokoy, 1989, p. 133 (repr.) – G. Bazin, La Peinture au Louvre, Paris, 1990, pp. 240, 241 (repr.) – A. Boime, *The Art of Exclusion,* Washington et Londres, 1990, pp. 52, fig. 3-5, 53, 54, 61, 62, 226, notes 5, 6 – M. Fried, *Courbet's Realism,* Chicago et Londres, 1990, pp. 25, 29, 31, fig. 16, 32, 297, note 32 – G. Tinterow, "The Times of the Day", in *The Metropolitan Museum Art Bulletin,* winter 1990-1991, pp. 9, fig. 3, 10, 16, 26, 28, 32, 33, 51, 60, 61, fig. 14*a* – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, pp. 205-245, 246, 267-271, 273-276, 287, 288, 302, 316, 323, 324, 326, 333, 338, 357, 364, repr. h. t. (détail) s. p. – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 180, 183, 189, 207, 211, 212, 220-222, 225, 231, 235-239, fig. 125, 240-290, 428, notes 116, 118, 430, note 206 – H. Focillon, *La Peinture au XIXe siècle,* vol. I, Paris, 1991, pp. 185, 187 (repr.), réédition de l'ouvrage de 1927 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 189 (repr.), pl. XXXVI-XXXVII, XXXIX, XLII, XLIII, XLV (coul.) – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, pp. 7, 44, 47, 49, 53; 54, 55 pl. coul., détails coul. pp. 56-59; pp. 60-62, 64, 68, 70 – J. Sagne, *Géricault,* Paris, 1991, pp. 179-191, 208-217, repr. face p. 228, 231-242, 318-320, 323 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, repr. coul.: pp. 8, 9; détails: p. 10, 11, 12, 20-23, 27, 32-34, 40, 44, 45, 47, 49, 50, 53-55, 59-61, 64, 69, 70, 85, 87, 90, 91, 98, 99, 114, 120, 121, 136, 139, 147, 152-154, 168, 169 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, pp. XI, XIII, XV, 136, 153, pl. 242 (coul.), 236, 280-288, 312-314 – M. Schneider, «La Chair du tableau», in *Connaissance des Arts,* octobre 1991, pp. 50-58 (repr. et détails) – R. Michel, *Géricault, L'invention du réel,* Paris, 1992, détails coul. pp. 1-7, 77, 81-91, pl. coul. pp. 92, 93, 98-100, 154-159, 166, repr. coul. 4e p. de couverture – A. De Paz, *Il Romanticismo e la pittura,* Naples, 1992, pp. 184-193, 474, pl. 46, 475, pl. 47 – *Tradition and Revolution in French Art, 1700-1880,* National Gallery, Londres, 1993, p. 135, fig. 73 – B. Chenique, «Villa Medici, Atelier dell'Europa», in *Ottocento,* 1993, n° 22, pp. 48 (repr.), 49.

Etude critique pp. 52-57

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 4884)

1924
LA MÉDUSE SUBMERGÉE

Mine de plomb, h. 0,151; l. 0,206

Le navire s'enfonce dans les flots. Un groupe d'hommes s'agrippe à la coque.

HISTORIQUE: Don Gaston Le Breton au Musée de Rouen en 1909.

EXPOSITIONS: *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 595 (dimensions erronées) – *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 251 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-34 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 184 (repr. n° 232).

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 174, n° 1412 (dimensions erronées) – L. Eitner, Londres, 1972, p. 173, n° 109, pl. 108.

Etude critique p. 14

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 909-34-19)

1925
LA MUTINERIE

Plume, encre brune, mine de plomb, h. 0,417; l. 0,591

Le radeau est vu placé en diagonale dans la direction de droite vers la gauche, si l'on en juge par le vent qui gonfle la voile latine montée sur le mât placé au centre que tiennent deux haubans. Un officier reconnaissable à ses épaulettes se tient à ce mât qu'il tient embrassé par le bras gauche. A la main droite, il a une épée brisée; il est blessé, car il a un bandeau sur la tête. Autour de lui se pressent une trentaine de personnages dans des attitudes variées et dont certains sont déjà morts. Au pied du mât, un naufragé soigne un officier blessé reconnaissable à ses épaulettes. A gauche, au bord du radeau, un homme tenant un enfant dans ses bras pleure une femme dont le cadavre est adossé à une barrique; à la pointe du radeau un personnage effondré, derrière lui une femme (?) implore le ciel, un personnage se prend la tête de désespoir, un officier coiffé d'un bicorne se dirige vers la droite, entre lui et l'officier adossé au mât, deux naufragés se désespèrent. A droite du mât, un groupe très animé: un soldat brandit une hache contre un naufragé qui arrête son bras, un officier, comme fou, se prend la tête d'une main et brandit son sabre de l'autre, un officier à bicorne qui va tomber à l'eau s'agrippe à une barrique, à sa droite une tête enturbannée; plus à droite encore, un naufragé fou, enveloppé d'une draperie se jette à l'eau en brandissant une hache. Un officier se tient à la barrique arrimée à l'extrémité de ce radeau, à droite de laquelle un groupe de quatre naufragés tombe à l'eau. A ce tonneau s'accroche un homme nu, le bas du corps plongé dans la mer, tandis que deux corps nus sont précipités à l'eau. A gauche du tonneau, un officier fait un geste d'appel. Entre le tonneau et le groupe de la famille malheureuse, cinq corps dont trois sont tombés à la mer (deux d'entre eux se tiennent encore à des cordages), les deux autres sont sur le radeau, l'un à plat ventre, l'autre sur le dos. Sur la gauche, un homme a roulé à la mer avec le tonneau auquel il se tenait.

HISTORIQUE: Correspond peut-être au dessin passé à la vente Musigny, 16 rue des Jeûneurs, Paris, 7-8 mars 1845, nº 54, sans dimensions (cf. aussi le cat. 1928). Catalogué par Clément dès 1867 en indiquant par erreur son passage à la vente Ary Scheffer en 1859 et en le localisant dans les collections Fodor, puis Lamme (cette mention est rectifiée en 1868). En réalité, ce dessin a appartenu aux collections A.-J. Lamme puis J.-C. Fodor. Entré au Musée Fodor à Amsterdam en 1860, avec la collection Fodor.

EXPOSITIONS: *Teekeningen van Fransche Meesters,* Stedelijk Museum, Amsterdam, 1946, nº 102 – *Die Handschrift des Künstlers,* Kunsthalle, Recklinghausen, 1959, nº 109 (repr.) – *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, nº 20*b* (repr.) – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, nº 28; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, nº 31 – *Fodor 100 Jaar,* Museum Fodor, Amsterdam, 1963, nº 74 (repr.) – *Le Dessin français de Claude à Cézanne,* Institut néerlandais, Paris; Rijksmuseum, Amsterdam, 1964, nº 137, pl. 119 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, nº 75 (repr.) – *Rubenism,* Brown University, Providence, 1975, nº 78 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, nº 56 (repr.) – *Goya, Das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830,* Hamburger Kunsthalle, Hambourg, 1980-1981, nº 520 (repr.) – *The Fodor Collection, Nineteenth Century French Drawings and Watercolors,* Amsterdams Historisch Museum, New York, Amsterdam, 1985, nº 45 (repr.), p. 27 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 191 repr. nº 231 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: «Beschrijving der Schilderijen, Teekeningen», *...in het Museum Fodor,* Amsterdam, 1863, p. 77, nº 823 – C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 327; octobre 1867, dessins nº 122 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 127, note 1; dessins nº 109 – *Beschrijving der Schilderijen en Teekeningen in het Museum Fodor,* Amsterdam, 1873, p. 27, nº 823 – U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 459 – R. Huyghe, *Le Dessin français au XIXe siècle,* Lausanne, 1948, p. 16 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, nº 46 (repr.) – S. Wichmann, «Rezensionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, p. 109 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 175 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 132, note 16, pl. 23, fig. 3 – K. Berger, trad. Paris, 1968, nº 50 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 189 – L. Eitner, «Who was Théodore Géricault», in *Art News,* octobre 1971, pp. 34 (repr.), 71 – L. Eitner, «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* décembre 1971, pp. 53, 54, fig. 12 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 770 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 142, 143, nº 7, pl. 6 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 466 nº 109 – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 327, fig. 8, 328 – F. S. Jowell, "The Raft Unravelled", in *Apollo,* mai 1974, p. 383 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 165, 166, fig. 154, 167, 343, note 93 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au nº 69, fig. 70*a* – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 205 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 222, repr. nº 116, 224, 427, note 93 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 74-75 (coul.), 178 – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, p. 86 (coul.).

Etude critique pp. 14, 16, 23

STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM (Inv. A 10959)

1925 A
LA MUTINERIE

Plume et mine de plomb sur papier calque, h. 0,430; l. 0,590

(?) Ary Scheffer

Calque d'après le cat. 1925

HISTORIQUE: Collection Scheffer-Renan. Pourrait être une copie d'après Géricault par Ary Scheffer.

EXPOSITIONS: *Lamartine et les artistes du XIXe siècle,* Musée de la vie romantique, Paris, 1990-1991, nº 17 (repr.).

MUSÉE DE LA VIE ROMANTIQUE, PARIS (Inv. RS 0016)

1926
ÉTUDE DE NAUFRAGÉ

Plume, h. 0,160; l. 0,140

Quatre croquis pour le naufragé fou enveloppé d'une draperie et brandissant une hache, à l'extrême droite du dessin cat. 1925.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1868 et 1879 dans la collection Marcille, puis Heymann. Clément ajoute au supplément de 1879: «Vente C. Marcille, adjugé 14 frs à M. Chaumont». Il s'agit en effet du nº 87 de cette vente, Drouot, Paris, 6-9 mars 1876. Apparaît à l'exposition de Winterthur en 1953 comme appartenant à la collection Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, nº 53 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 57 – *Géricault,* Winterthur, 1953, nº 179 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, nº 57 – *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, nº 20*c* – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 78 – *Goya, Das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830,* Hamburger Kunsthalle, Hambourg, 1980-1981, nº 522.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 134; 1879, supplément p. 431 nº 134 – L. Eitner, Supplément, Paris, 1973, p. 467 nº 134 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au nº 70, fig. 70*d*.

Etude critique p. 16

COLLECTION PARTICULIÈRE

1927
ÉTUDE POUR LA MUTINERIE SUR LE RADEAU

Plume et encre brune, h. 0,162; l. 0,212

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Premier croquis d'ensemble pour la composition dessinée au cat. 1925. Tous les personnages représentés dans le cat. 1925 y sont déjà, sauf le naufragé tombé à l'eau à gauche et qui se raccroche à un tonneau. Ils sont nus, sauf l'officier auprès du mât.

HISTORIQUE: Collection Coutan. Vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16-17 décembre 1889, partie du n° 203. Adjugé, avec le n° 202, 1010 francs à Darcel pour le Musée de Rouen. Acquis par la Ville en 1890.

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Grand-Palais, Paris, 1900, n° 971 – *Fransk Malerkunst fra det 19nde Aarhundrede,* Statens Museum for Kunst, Copenhague, 1914, n° 286 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 123 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 124 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 140*a* – *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 226 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 31; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 34 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 70 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-26 (repr.) – *Delacroix et le Romantisme français,* Tokyo, 1989, n° 133 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 190, repr. n° 229 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 82, n° 774 – L. Rosenthal, *La Peinture romantique,* Paris, 1900, p. 139, note 1 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 88 (repr.) – L. Rosenthal, «L'Esthétique de Géricault», in *Revue de l'art,* novembre 1905, p. 363 (repr.) – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 172, n° 1386 – U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 459 – F. Guey, «Le Centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *La Renaissance de l'art français,* février 1924, pp. 98 (repr.), 101 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 30 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 98, 109 – L. Réau, *L'Art romantique,* Paris, 1930, p. 33 – J.-R. Thomé, «Les Dessins de Géricault», in *Le Dessin,* 1947, n° 2, p. 67 – D. Aimé-Azam, «Géricault, le peintre de la Méduse», in *Jardin des arts,* février 1957, p. 240 (repr.) – G. Oprescu, Bucarest, 1962, pl. 14 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 123 (repr.) – P. du Colombier, «Géricault au Musée de Rouen», in *La Revue française,* mars 1963, p. 24 – J. Tonnelé, «Le naufrage de la Méduse», in *Revue historique de l'armée,* février 1965, pp. 55 (repr.), 60 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 132, note 16 – L. Eitner, «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* 1971, n° 14, p. 53, note 10 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 141, 142, n° 6, pl. 5 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 166, 343, note 93 – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 50 (repr.).

Etude critique p. 14

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 1890.52.1)

1928
LA MUTINERIE

Mine de plomb, lavis d'encre brune, aquarelle, rehauts de craie et de gouache blanche sur papier beige, h. 0,400; l. 0,510

Même composition que le cat. 1925, mais avec moins de personnages. Le groupe à la gauche du radeau est semblable, mais la famille de la cantinière est remplacée par un matelot soutenant un personnage affaissé. Au pied du mât, à côté de l'officier, cinq hommes fuyant les mutins; le marin blessé soigné par un jeune homme au cat. 1925 est remplacé par un corps nu renversé en arrière, un couteau dans la poitrine. Le groupe des naufragés tombés à l'eau est semblable. Dans le groupe des mutins, un officier portant ici un bicorne et un sabre dressé sera remplacé au cat. 1925 par un soldat muni d'une hache. La figure de l'homme devenu fou, se jetant à l'eau avec sa hache, est absente de ce dessin.

HISTORIQUE: Correspond peut-être au dessin passé à la vente Musigny, 16, rue des Jeûneurs, Paris, 7-8 mars 1845, n° 54, sans dimensions (cf. aussi cat. 1925). Vente après décès Ary Scheffer, Drouot, Paris, 15-16 mars 1859, n° 12. Adjugé 1050 francs. Clément, qui le confond avec le cat. 1925 en 1867, le catalogue seulement en 1868, avec la référence à cette vente, et le localise dans la collection Hulot. Vente après décès A. Hulot, Georges Petit, Paris, 9-10 mai 1892, n° 202. Adjugé 720 francs. Par la suite, collections baron Vitta; Grenville L. Winthrop, acquis en 1935. Légué par Grenville L. Winthrop au Fogg Art Museum en 1943.

EXPOSITIONS: *Théodore Géricault,* Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), 1991, s.n..

BIBLIOGRAPHIE: «Chronique, documents, faits divers», in *Revue universelle des arts,* 1859, IX, p. 95 – P. Burty, «Collection Ary Scheffer», in *G.B.A.,* 1er avril 1859, p. 48 – C. Blanc, *Histoire des peintres, Ecole française,* III, Paris, 1863, p. 12 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 122, 127, note 1; dessins n° 110; 1879, pl. XV – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 98 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 62 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 47 (repr.) – S. Wichmann, «Rezensionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, p. 109 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 175 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 124 (repr.) – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 132, note 16 – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 51 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 189 – L. Eitner, «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* 1971, n° 14, p. 53, note 10 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 143, n° 8, pl. 7 – G. Levitine, "Books Reviews", in *The Art Quarterly,* winter 1973, pp. 422-423 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 466, n° 110 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, pp. 160, 170, fig. 187 – H. Zerner, «Théodore Géricault, Artist of Man and Beast», in *Apollo,* juin 1978, pp. 481, 483, 486, fig. 7 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 165-167, fig. 155 – *The Fodor Collection, Nineteenth Century French Drawings and Watercolors,* New York, Amsterdam, 1985, p. 122, fig. 24 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 70 (fig. 70*b*) – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 205 – *De Poussin à Picasso,* Musée des beaux-arts, Rennes, 1988, cité au n° 51 (fig. 1) – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 222, 223 fig. 117, 224 – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 52 (repr.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 76-77 (coul.), détail p. 135, 178 – M. Schneider, «La Chair du tableau», in *Connaissance des arts,* octobre 1991, p. 54 (repr.) – Géricault, Grand-Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 217.

Etude critique pp. 14, 15

FOGG ART MUSEUM, CAMBRIDGE, MASS. (Acc. n° 1943.824)

1929
LA FAMILLE DE LA CANTINIÈRE

Pierre noire, h. 0,225; l. 0,305

Cachet de la collection Chennevières

Le marin soutient la jeune femme blessée, appuyée contre une barrique, la tête penchée sur l'épaule droite. Il entoure de son bras gauche son jeune garçon, qui est ici vêtu, et joint les mains en geste de prière.

HISTORIQUE: Collection du marquis de Chennevières. Vente Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900, partie du n° 627. Collection Louis Deglatigny, Rouen. Vente Deglatigny, Drouot, Paris, 5 février 1951, n° 72. Adjugé 54 000 francs.

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, n° 18.

Etude critique pp. 15, 16

COLLECTION PARTICULIÈRE

1930
LA FAMILLE DE LA CANTINIÈRE

Plume sur papier bleu, h. 0,184; l. 0,274

Cachet de la collection His de La Salle

Même composition que le cat. 1931. L'homme se retourne vers la jeune femme dont il redresse la tête. Le jeune garçon est cette fois vu de face, la tête rejetée en arrière.

HISTORIQUE: Il pourrait s'agir du dessin passé à la vente du Cabinet de M***, 16 rue des Jeûneurs, Paris, 11-12 mars 1846, n° 130: «Composition d'un sujet de trois figures du plus beau caractère»; sans dimensions. Collection His de La Salle. Clément, qui reproduit ce dessin dans l'édition de 1879, mais sans le cataloguer, le dit par erreur donné au

Musée du Louvre par His de La Salle. Vente après décès His de La Salle, Christie, Londres, 27 novembre 1880, partie du n° 29. Collection J. P. Heseltine. Vente J. P. Heseltine, Sotheby, Londres, 27-29 mai 1935, n° 237. Adjugé à Maurice Gobin. Collection Marillier.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 40 (repr.) – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 131.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, pl. XVI – *Drawings of the French School from the Collection of J. P. H.,* Londres, 1911, s. p., n° 12 (repr.) – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 42 (repr.) – G. B., Dessins, aquarelles et gouaches par Géricault, in *L'Amour de l'art,* janvier 1936, p. 35 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 153, 154, n° 34, pl. 26 – F. S. Jowell, "The Raft Unravelled", in *Apollo,* mai 1974, p. 383.

Etude critique pp. 15, 16

COLLECTION PARTICULIÈRE

1931
LA FAMILLE DE LA CANTINIÈRE

Mine de plomb et plume, h. 0,222; l. 0,308

Signé en bas à droite: T. Géricault

La cantinière, blessée et qui vient d'être repêchée, est appuyée contre une barrique, la tête penchée sur l'épaule droite. Le père, nu, se lamente et tient du bras gauche son jeune enfant nu, vu de dos.

HISTORIQUE: Ce dessin pourrait correspondre au n° 42 de la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859: «Groupe de trois figures, études pour la Méduse, à la plume»; sans dimensions. Adjugé 40 francs. Par la suite, collections Claude Roger-Marx; Pierre Dubaut; Grenville L. Winthrop. Légué au Fogg Art Museum de Cambridge en 1943.

BIBLIOGRAPHIE: C. Martine, Paris, 1928, n° 54 (repr.) – K. Berger, New York, 1946, n° 26 (repr.) – A. Mongan, *One Hundred Master Drawings,* Cambridge, 1949, pp. 142, 143 (repr.) – I. Moskowitz, *Great Drawings of all Time,* III, New York, 1962, s. p., n° 728 (repr.) – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 147, fig. 58 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 154, n° 35, pl. 28 – F. S. Jowell, "The Raft Unravelled", in *Apollo,* mai 1974, p. 383 – H. Zerner, «Théodore Géricault, Artist of Man and Beast», in *Apollo,* juin 1978, pp. 481, 483, 486, fig. 8 – *The Fodor Collection: Nineteenth Century French Drawings and Watercolors,* New York, Amsterdam, 1985, p. 123, fig. 26, note 15 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 141 (coul.), 179.

Etude critique pp. 15, 16

FOGG ART MUSEUM; CAMBRIDGE, MASS. (Acc. n° 1943.833)

1932
LA FAMILLE DE LA CANTINIÈRE

Plume, h. 0,178; l. 0,293

Cachet du Musée de Besançon

Auteur inconnu

Copie du cat. 1931

HISTORIQUE: Probablement entré au Musée de Besançon par le legs Gigoux en 1894.

BIBLIOGRAPHIE: I. Moskowitz, *Great Drawings of all Time,* III, New York, 1962, s. p., note du n° 728 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 154.

Etude critique p. 15

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2166)

1933
DEUX PERSONNAGES POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE ET UNE CROUPE DE CHEVAL

Plume et mine de plomb, h. 0,205; l. 0,325

Un homme assis, plié en deux, les jambes allongées, la tête sur les genoux. Une croupe de cheval, la queue nouée. Dans le sens vertical, le buste d'une femme nue, étendue, la tête renversée en arrière.

HISTORIQUE: Vente anonyme, Charpentier, Paris, 10 décembre 1957, n° 1. Collection Robert Lebel, Paris. Vente Drouot, Paris, 23 novembre 1992, n° 5 (repr.). Ravalé.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 73.

Etude critique p. 16

COLLECTION PARTICULIÈRE

1934
HOMME SOUTENANT UN PERSONNAGE ALLONGÉ

Plume sur traits à la mine de plomb

Un homme nu, assis, soutient le corps d'un personnage nu allongé. Il tient de la main droite une coupe (?).

HISTORIQUE: Connu par une ancienne photographie.

Etude critique p. 16

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1935
ÉTUDES POUR LA MÉDUSE

Deux études d'un homme nu assis soutenant le corps d'un personnage à demi allongé, et faisant un geste d'appel du bras droit (dessin du haut) ou du bras gauche (dessin du bas).

HISTORIQUE: Dessin connu par une copie d'Antoine-Alphonse Montfort (plume et mine de plomb, h. 0,185; l. 0,149), conservée au Musée du Louvre (RF 8051).

Etude critique p. 16

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1936
HOMME SOUTENANT UN NAUFRAGÉ

Mine de plomb, h. 0,274; l. 0,220

Cachet de la collection Léon Bonnat

Le jeune homme nu, renversé en arrière, la jambe droite dans l'eau, est soutenu par un autre naufragé, également nu.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 24 – *Dessins français du XIXe siècle du Musée Bonnat à Bayonne,* Musée du Louvre, Paris, 1979, n° 73 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: Waldemar-George, *Le Dessin français de David à Cézanne,* Paris, 1929, p. XLIV, pl. XXVI – P. Lavallée, «Le Dessin romantique», in *Revue de l'art,* juin-décembre 1930, p. 225 (repr.) – «Médecine», in *Formes et couleurs,* 1948, n° 1, s. p. (repr.) – G. Diehl, *Le Dessin en France au XIXe siècle,* Paris, 1950, p. 44 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1972, p. 154, n° 36, pl. 29 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 66, repr. n° 66*b* – *De Poussin à Picasso,* Musée des beaux-arts, Rennes, 1988, cité au n° 51 (fig. 2) – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 51 (repr.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 78 (coul.), 178.

Etude critique p. 16

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 699)

1937
ÉTUDE DE NAUFRAGÉ

Mine de plomb, h. 0,145; l. 0,203

Cachet de la collection Ch. Thévenot au Musée de Dijon

Dessin préparatoire pour le cat. 1936.

HISTORIQUE: Collection Ch. Thévenot. Proviendrait, d'après une mention manuscrite de ce dernier, de la vente Marcille, Drouot, Paris, 4-7 mars 1857. Il pourrait s'agir en effet du n° 85 de cette vente, adjugé 17 francs à Defer. Légué par Ch. Thévenot au musée en 1898.

EXPOSITIONS: *De Poussin à Picasso,* Musée des beaux-arts, Rennes, 1988, n° 51 (repr.).

Etude critique p. 16

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Inv. Sup. 20. D)

COLLECTION PARTICULIÈRE

1938
NAUFRAGÉ SOUTENU PAR UN HOMME

Pierre noire, h. 0,230; l. 0,178

Un jeune homme nu, blessé, et qui glissait dans l'eau, est soutenu par un autre homme nu.

HISTORIQUE: D'après Lorenz Eitner: collections Thomas S. Cooper, Londres. Exposé en sa galerie par Christopher Powney, Londres, 1968 et par Colnaghi en 1975.

EXPOSITIONS: *Early Drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 55 (repr.) – *French Drawings post Neo-classicism,* Colnaghi, Londres, 1975, n° 85 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, pp. 154, 155, n° 37, pl. 30.

Etude critique p. 16

1938 A
NAUFRAGÉ SOUTENU PAR UN HOMME

Pierre noire, h. 0,238; l. 0,194

Alexandre Colin

Calque du cat. 1938. Deux hommes situés derrière ce groupe, très effacés sur l'original, sont plus visibles sur ce calque.

HISTORIQUE: Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30.

Etude critique p. 16

COLLECTION PARTICULIÈRE

1939
ÉTUDE DE NAUFRAGÉ

Plume, h. 0,175; l. 0,156

Etude partielle du cat. 1938. Croquis pris par moi-même au revers du cat. 1869 (t. V) dont un coin collé ne permet pas de prendre une photographie.

Etude critique p. 16

COLLECTION PARTICULIÈRE

1940
LA NUIT TRAGIQUE

Pierre noire, lavis de brun, aquarelle et gouache sur papier brun, h. 0,285; l. 0,385

La scène se passe la nuit. Tous les naufragés sont épuisés, certains peut-être même morts. L'homme affaissé la tête contre le radeau, et le cadavre nu à droite, plongeant dans l'eau ont été repris au cat. 1928. A droite, un blessé appuyé contre une barrique; derrière, un groupe de naufragés dont plusieurs font des gestes de supplication. Un homme nu est appuyé contre le mât. A gauche, l'un des naufragés mord l'un de ses camarades au bras, ce dernier étant peut-être déjà mort.

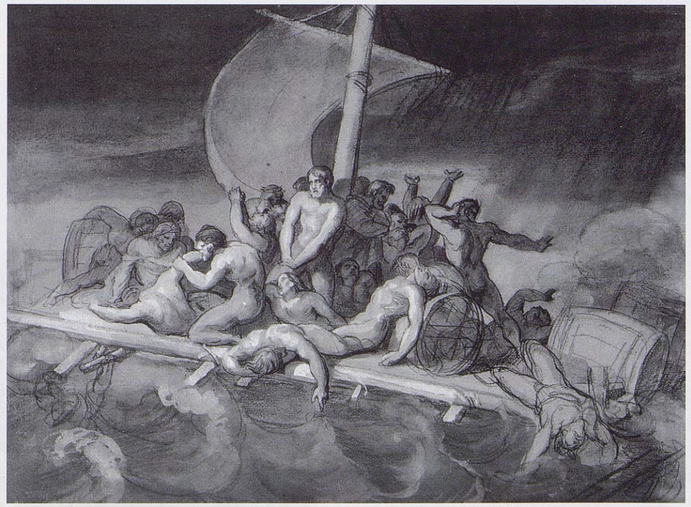
HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1868 dans la collection Duquesne, avec comme provenance: collection Nepveu, vente Grégoire. Par la suite, collection Maurice Gobin, Paris.

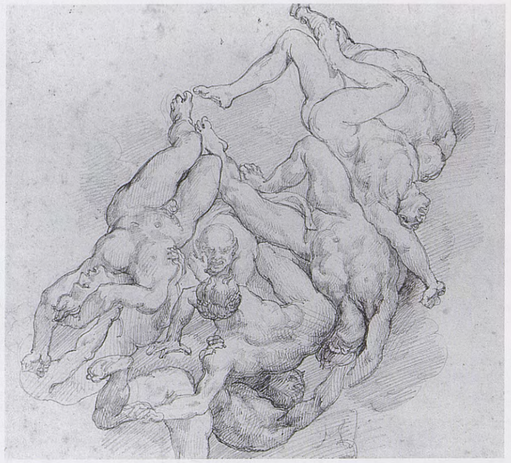
EXPOSITIONS: *French Art 1200-1900,* Royal Academy of Arts, Londres, 1932, n° 874; Commemorative Catalogue, n° 845, pl. CLXXXIV – *Chefs-d'œuvre de l'art français,* Palais National des arts, Paris, 1937, n° 655 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 57 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 57 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 189, repr. n° 234 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 127, note 1; dessins n° 111 – M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 22 (repr.) – M. Gobin, *L'Art expressif au XIXe siècle français,* Paris, 1960, s. p. (repr.) – F.-H. Lem, «Le Thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 10 – "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, p. 132, note 17, pl. 23, fig. 4 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 143, 144, n° 10, pl. 8 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 466, n° 111 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 168, fig. 156 – L. Eitner, Paris, 1991, p. 222, 223, fig. 118 – M. *Schneider, Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 109 (détail), 124-125 (coul.), 179 – R. Michel, «Géricault: Fin du mythe?», in *La Revue du Louvre,* octobre 1991, p. 15, fig. 3 – M. Schneider, «La Chair du tableau», in *Connaissance des arts,* octobre 1991, p. 54 (repr.) – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, p. 87 (coul.).

Etude critique pp. 16, 18, 23, 28

COLLECTION PARTICULIÈRE





1941
LA CHUTE DES DAMNÉS

Mine de plomb, h. 0,205; l. 0,232

Copie d'un motif du *Petit Jugement dernier* de Rubens, d'après la gravure inversée de Jonas Suyderhoef.

HISTORIQUE: D'après L. Eitner, proviendrait de la collection Eugène Devéria. Acquis par le Musée de Stanford en 1967 grâce à un don du Committee of Art.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 76 (repr.) – *Rubenism,* Brown University, Providence, 1975, n° 75 (repr.) – *Creative Copies,* The Drawing Center, New York, 1988, n° 55 (repr.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 34.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, reproductions p. 420, n° 15 – P. Elsen, «College Museum Notes» in *Art Journal,* 1968, t. 28, n° 1, p. 78, fig. 6 – «Acquisitions ou dons récents», in *La Chronique des arts,* février 1969, p. 73, fig. 308 – L. Eitner, «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* 1971, n° 14, pp. 51 note 4, 52, fig. 4 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 153, n° 33, pl. 27 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 291 – *The Fodor Collection: Nineteenth Century French Drawings and Watercolors,* New York, Amsterdam, 1985, pp. 122, fig. 25, 123, note 14 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, cité au n° 292.

Etude critique p. 16

STANFORD UNIVERSITY MUSEUM OF ART, STANFORD (Acc. n° 67.50)

1941 A
FIGURES DU JUGEMENT DERNIER D'APRÈS RUBENS

Copie lithographique par Eugène Devéria

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 420 n° 15 – L. Eitner, «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* 1971, n° 14, pp. 51, 52, fig. 3.

Etude critique p. 16

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1942
LA CHUTE DES DAMNÉS

Mine de plomb, h. 0,205; l. 0,285

Inscription en haut à gauche: *extrait d'un calpin / de Géricault / donné à forster / par Devéria. 1825. /*

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Copie de deux motifs du *Petit Jugement dernier* de Rubens, d'après la gravure inversée de Jonas Suyderhoef.

HISTORIQUE: Collections Eugène Devéria, puis d'après l'inscription: Forster. Par la suite, collection Pierre Dubaut, Paris, vers 1924. Passe à la vente Sotheby, Londres, 25 novembre 1987, n° 10 (repr.); adjugé £ 27 500.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 96 – *Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves,* Bordeaux, 1963, n° 288.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* 1971, n° 14, pp. 52, 53, fig. 6, note 6 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 291 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, cité au n° 292.

Etude critique p. 16

COLLECTION PARTICULIÈRE

1943
CHUTE DES DAMNÉS

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,270; l. 0,355

HISTORIQUE: Reproduit en 1963 comme appartenant à la collection P. Dubaut.

BIBLIOGRAPHIE: A. del Guercio, Milan, 1963, p. 144, fig. 42.

Etude critique p. 16

COLLECTION PARTICULIÈRE

1944
LA CHUTE DES DAMNÉS

Plume, h. 0,280; l. 0,370

Copie de plusieurs motifs du *Petit Jugement dernier* de Rubens, d'après la gravure inversée de Jonas Suyderhoef.

HISTORIQUE: Collection Léon Suzor, Paris. Vente [Suzor], Drouot, Paris, 19 mars 1965, n° 38. Adjugé 5500 francs. Galerie Pardo, Paris.

Etude critique p. 16

COLLECTION PARTICULIÈRE

1944 A
LA CHUTE DES DAMNÉS

Plume

Eugène Delacroix

Copie d'après le cat. 1944

Etude critique p. 16

COLLECTION PARTICULIÈRE

1945
ÉTUDE POUR LA MUTINERIE

Un homme campé à droite, muni d'une épée et s'appuyant sur une barrique, fait face à un groupe d'assaillants nus. L'un d'eux saisit par les cheveux un jeune homme qu'un de ses compagnons s'apprête à défendre; un deuxième, l'épée à la main, enjambe deux corps tombés à terre. Dans le fond, deux hommes se battent à l'épée, un troisième brandit un aviron. Entre les deux groupes, deux hommes blessés sont accroupis au sol. D'autres personnages sont silhouettés à droite.

HISTORIQUE: Dessin connu seulement par une reproduction en fac-similé, gravée par Louis Schaal en 1852 (manière de sanguine), et appartenant alors à Henri Chenavard. Clément, qui n'a jamais vu cette pièce, la catalogué par erreur parmi les peintures, à cause du mot «esquisse» la définissant dans la reproduction.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 326; septembre 1867, peintures n° 96 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 122; peintures n° 102; reproductions p. 412 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 175 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 132, note 16 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 189 – L. Eitner, «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* 1971, n° 14, p. 53, note 10 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 141, n° 5, pl. 4 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 183 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 70 (fig. 70c) – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 205 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 183 (repr.).

Etude critique p. 17

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1946
ÉTUDE POUR L'ESPÉRANCE ET POUR LE SAUVETAGE DES RESCAPÉS

Plume, h. 0,232; l. 0,137

Les naufragés, qui ont aperçu *L'Argus* vers la droite, agitent frénétiquement des mouchoirs et lambeaux de tissu, l'un d'eux a même escaladé le mât. A gauche, la figure du père, désespéré, tourné dans l'autre sens.
Dans l'autre sens, le canot de *L'Argus* a accosté le radeau et prend à son bord les rescapés. Recto, cf. cat. 1995.

HISTORIQUE: Collection du peintre Charles Cournault.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, p. 366, note 1 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 355, note 2 – L. Johnson, «La Collection Charles Cournault», in *B.S.H.A.F.,* 1978, pp. 255, 256, fig. 16, 257, 262, note 14.

Etude critique p. 17

COLLECTION PARTICULIÈRE

1947
LE SAUVETAGE DES RESCAPÉS

Plume, h. 0,195; l. 0,286

Cachets des collections His de La Salle et Henri Delacroix

Le canot de *L'Argus* a accosté par la gauche le radeau dont on ne voit d'ailleurs que les occupants qui se précipitent pour monter à bord. A gauche, dans le canot, un personnage les bras tendus, mains jointes; un naufragé à bout de forces est porté par deux hommes. Tous les personnages sont dessinés nus.

HISTORIQUE: Signalé par Clément dans la collection His de La Salle et reproduit en 1867 dans la *Gazette des Beaux-Arts,* mais non inclus au catalogue. Par la suite, collection Henri Delacroix. Vente H. D., Galliera, Paris, 31 mars 1862, n° 56*bis.* Adjugé 4100 francs. Acquis par Pierre et Kathleen Granville en 1962. Donation Granville au Musée de Dijon en 1969.

EXPOSITIONS: *Dessins du Musée des beaux-arts de Dijon,* Louvre, Paris, 1976, n° 38 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 185 (repr. n° 233).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, pp. 325 (repr.), 327 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 123 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 98, note 1 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, pp. 131, 132 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 139, n° 1, pl. 1 – S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville,* I, Dijon, 1976, p. 141, n° 118 (repr.) – H. Demoriane, «Donation: merci les Granville», in *Le Point,* 21 juin 1976, p. 108 (repr.) – P. Granville, «Sublimation du fait divers dans l'œuvre de Géricault», in *La Revue du Louvre,* 1987, n° 4, p. 280, 281 fig. 7.

Etude critique p. 17

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Inv. DG 574)

1948
LE SAUVETAGE DES RESCAPÉS

Plume, h. 0,207; l. 0,291

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Le canot de *L'Argus* vient d'aborder le radeau par la droite. Les naufragés nus embarquent, s'entraidant ou aidés par un marin. Un autre marin tient le gouvernail. Dans le canot, deux hommes, les mains jointes, remercient le ciel d'avoir mis un terme à leurs souffrances. Sur le radeau, un cadavre gît sur le ventre, abandonné.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Courtin. Par la suite, collection Pierre Dubaut, vers 1935, qui le prête à des expositions en 1935, 1937, 1952, 1953. Puis Harriet Griffin Gallery. Acheté par l'Art Institute of Chicago en 1973, sur le Margaret Day Blake Fund.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 43 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 126 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 45 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 49, pl. XI – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 173 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 53 – *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, n° 20*a* – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 68 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 74 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 186 (repr. n° 227).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 123 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 112 – A. Blunt, "Géricault at the Marlborough Gallery", in *Burl. Mag.,* janvier 1953, p. 26 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 176, face p. 192 (repr.) – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 146, fig. 56 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, pp. 131, 132 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 190 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 139, 140, n° 2, pl. 2 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 466, n° 112 – H. Joachim, *French Drawings and Sketchbooks of the Nineteenth Century,* Vol. I, Chicago et Londres, 1978, n° 3B10 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 164, fig. 152, 165 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 66 (repr. n° 66*a*) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, pp. 160, fig. 2, 161 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 221, fig. 115, 220.

Etude critique p. 17

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Acc. n° 1973.721)

1949
LE SAUVETAGE DES NAUFRAGÉS

Mine de plomb, plume et encre brune, h. 0,189; l. 0,280

Le canot est vu de profil, avec au premier plan un rameur; un certain nombre de naufragés sont déjà embarqués, d'autres sont aidés et même portés par les sauveteurs. Quelques naufragés sont encore sur le radeau.

HISTORIQUE: William Bateson, L. G. Duke, puis M. de Beer (1957) ensuite collection Paul Mellon. Prêté au musée par le Yale Center for British Art en 1981.

EXPOSITIONS: *French Drawings, Acquisitions 1970-1984,* Yale University Art, Gallery, 1984, n° 10 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 66 (repr.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 35.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres 1983, p. 165, fig. 152.

Etude critique p. 17

YALE UNIVERSITY ART GALLERY, NEWHAVEN (N° 21-1981)

1950
ÉTUDE D'HOMME DEBOUT

Plume et encre brune, h. 0,237; l. 0,150

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Auteur inconnu

Il est vu de dos, les bras tendus vers le haut, un genou plié dans le geste de se hisser.

HISTORIQUE: Collection Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: *The Art of Drawing in France, 1400-1900,* New York, 1987, n° 125 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: P. Bjurström, *French Drawings,* Stockholm, 1986, n° 1563 (repr.).

Etude critique p. 17

NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM (Inv. NMH 175/1978)

1951
LE SAUVETAGE DES NAUFRAGÉS

Plume, h. 0,230; l. 0,330 (d'après Clément)

Le radeau, tourné vers la gauche, est chargé à l'avant par un groupe de six naufragés debout ou à genoux, tendant les bras vers le canot sauveteur qui approche, ayant à son bord six hommes. Un autre naufragé se traîne en rampant. En arrière, encore six personnages auprès du mât, un autre à terre. Une dernière silhouette, affaissée contre le mât, tout à droite, ne participe pas au mouvement général.

HISTORIQUE: Connu par un fac-similé paru dans *L'Art* en 1876, il était indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Marcille. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Camille Marcille, avec l'indication de sa vente en supplément dans l'édition de 1879. Vente Camille Marcille, Drouot, Paris, 6-7 mars 1876, n° 82. Adjugé 155 francs à Lesourd.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 440 – C. Blanc, *Histoire des peintres, Ecole française,* III, Paris, 1863, p. 12 – E. Chesneau, *Les Chefs d'Ecole,* Paris, 1867, p. 146 – C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 327; octobre 1867, dessins n° 102 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 123; dessins n° 113 – E. Véron, «Chronique de l'Hôtel Drouot», in *L'Art,* 1876, IV, pp. 293 (repr.), 294 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris, 1894, p. 219 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 97, note 1 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überliefe-rung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, pp. 132, note 18, 133, pl. 24, fig. 1 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 144, 145, n° 11, pl. 9 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 466, n° 113 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 182 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, cité au n° 182.

Etude critique pp. 17, 18

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1951A
LE SAUVETAGE DES NAUFRAGÉS

Mine de plomb, h. 0,250; l. 0,290

Annoté en bas à droite: *d'après le dessin du Cabinet de Monsieur Camille Marcille*

Auteur inconnu

Calque du cat. 1951

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, 4 mars 1912, partie du n° 57. Lot adjugé 355 francs à Sagot avec le n° 56. Collection Sagot-le-Garrec.

Etude critique pp. 17, 18

COLLECTION PARTICULIÈRE

1952
LE SAUVETAGE DES NAUFRAGÉS

Plume et lavis de bistre, h. 0,211; l. 0,260

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Autre étude pour le thème traité aux cat. 1951 et 1954. Les personnages, nus, sont moins nombreux; le radeau est à peine figuré. En outre, le canot des sauveteurs venant de *L'Argus* n'apparaît pas sur ce dessin que l'on a, à cause de cela, rapproché du thème de l'*Espérance.*

HISTORIQUE: Collection Coutan. Vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris,

16-17 décembre 1889, partie du n° 202. Adjugé, avec le n° 203, 1010 francs à Darcel pour le Musée de Rouen. Acquis par la Ville en 1890.

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Grand-Palais, Paris, 1900, n° 970 – *Fransk Malerkunst fra det 19nde Aarhundrede,* Statens Museum for Kunst, Copenhague, 1914, n° 286 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 121 (dimensions erronées) – *Géricault,* Bernheim-Jeune, 1937, n° 125 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 141, pl. IV – *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 223 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 43 – *Meisterwerke aus Frankreichs Museen,* Albertina, Vienne, 1950, n° 160 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 174 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 53*bis* – *French Drawings,* Chicago, Minneapolis, Detroit, San Francisco, 1955-1956, n° 111-1, pl. 22 – *Französische Zeichnungen,* Hambourg, Cologne, Stuttgart, 1958, n° 133-1 – *Il Disegno francese di Fouquet a Toulouse-Lautrec,* Palazzo di Venezia, Rome, 1959-1960, n° 129-1, pl. 62 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 29; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 32 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 77 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 54 (repr.) – *Salon de la Marine,* Palais de Chaillot, Paris, 1980, s. n° – *French Drawings from the Rouen Museum,* Washington, New York, Minneapolis, Malibu, 1981-1982, n° 44 (repr. n° 111) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-27 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 195 repr. n° 237 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 82, n° 773 – L. Rosenthal, *La Peinture romantique,* Paris, 1900, p. 139, note 2 – L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des musées de France,* II, Paris, 1904, p. 318 (repr.) – P. Lafond, *Le Musée de Rouen,* Paris, s. d. [1905], pp. 78, 79 (repr.), 91 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 172, n° 1385 – U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 459 – F. Guey, «Le Centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *La Renaissance de l'art français,* février 1924, pp. 99 (repr.), 101 – R. Regamey, Paris, 1926, pl. 17 – L. Réau, *L'Art romantique,* Paris, 1930, p. 33 – J.-R. Thomé, «Les Dessins de Géricault», in *Le Dessin,* 1947, n° 2, p. 67 – W. Friedlander. *David to Delacroix,* Cambridge, Mass., 1952, p. 99, pl. 60 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 128 (repr.) – P. du Colombier, «Géricault au Musée de Rouen», in *La Revue française,* mars 1963, pp. 23 (repr.), 24 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 132, note 18 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 145, n° 12, pl. 10 – G. Bordonove, «Une Marine au Salon de 1819», in *L'Art et la mer,* 15 février 1975, p. 24 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 182 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, cité au n° 182 – B. Noël, *Géricault,* Paris 1991, p. 47 (repr.) – R. Fohr, «Géricault Abolitionniste», in *L'Estampille, L'Objet d'art,* octobre 1991, p. 71 (coul.) – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, p. 79 (coul.).

Etude critique p. 17

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 890-49)

1953
ÉTUDE DE PERSONNAGES POUR LE SAUVETAGE

Plume, h. 0,220; l. 0,280

Six études de naufragés nus, tournés vers la gauche, dont deux études de têtes, et deux personnages couchés et rampant, dans l'attente du canot de *L'Argus* qui vient les recueillir. Recto, cf. cat. 1956.

EXPOSITIONS: *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 63 v° (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 121 v° – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 138 v° – P.-A. Brouillet, *Notice des collections de la Ville de Poitiers,* Poitiers, 1884, n° 293 – P. Dubaut, «Les Dessins de Géricault», in *Dibutade* I, fasc. sp. du *Bulletin des amis des musées de Poitiers,* 1954, pp. 43, 45, fig. 26 – L. Eitner, Londres, 1972,

p. 140, n° 3, pl. 11 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 182 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° D-28 (fig. 1) – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, cité au n° 182.

Etude critique pp. 17, 18

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, POITIERS (Inv. 882.1.354 v°)

1954
LE SAUVETAGE DES NAUFRAGÉS

Huile sur toile, h. 0,560; l. 0,455

Auteur inconnu

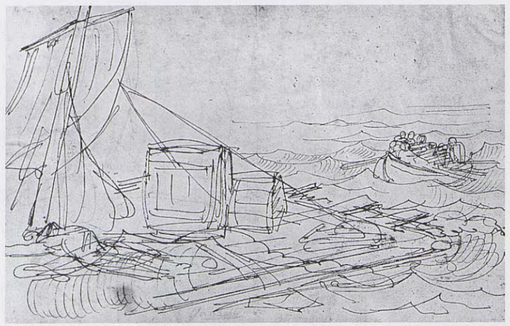
A gauche, le canot détaché de *L'Argus,* ayant à son bord quatre marins et un officier à bicorne, s'avance vers le radeau. A l'extrémité de celui-ci, un groupe de quatre hommes debout, bras tendus ou en prière; un cinquième est à genoux, soutenu par un compagnon. Un autre se traîne à plat ventre. Derrière ce groupe, quatre autres naufragés se traînant, l'un d'eux couvert d'une draperie blanche, entravé par un corps. Au pied du mât, un officier debout soutient un blessé. A l'extrémité droite, deux hommes nus à genoux, dont un Nègre, et un cadavre renversé en arrière.

HISTORIQUE: Ce tableau d'un élève de Géricault, est catalogué dès 1867 comme autographe par Clément, dans la collection de Mlle Clouard, à Mortain. Par la suite, collection Maurice Queslier. L. Eitner le dit par erreur détruit en 1944, par confusion avec un autre tableau, qui appartenait également aux héritiers de Géricault et lui-même catalogué par Clément sous le n° 100.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 327; septembre 1867, peintures n° 95 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 123; peintures n° 101 – E. Chesneau, *Les Chefs d'Ecole,* Paris, 1883, p. 185 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 166 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 176 – Drs J. et G. Buisson, «Géricault et le Mortainais», in *Revue de l'Avranchin,* septembre 1957, pp. 330-332 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 123, note 7 – Drs J. et G. Buisson, «Deux tableaux inconnus de Théodore Géricault», in *Art de Basse-Normandie,* automne 1960, p. 13 (repr.) – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 132, note 18 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 190 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 145, n° 13 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 453, n° 101 – Dr G. Buisson, Coutances, 1976, p. 30 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 182 (repr.) et pl. XXXIII (coul.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 54 (fig. A) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 206 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 168, 169 (fig. 157), 343, note 96 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 63 (fig. 63*b*) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° D-27 (fig. 1) – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 206 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 226, fig. 119, 227, 427, note 96 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 182 (repr.).

Etude critique pp. 17, 19, 20, 23, 28, 41

COLLECTION PARTICULIÈRE



1955
LE RADEAU ABANDONNÉ

Plume, h. 0,144; l. 0,224

Annoté au crayon en bas au centre: *Géricault*

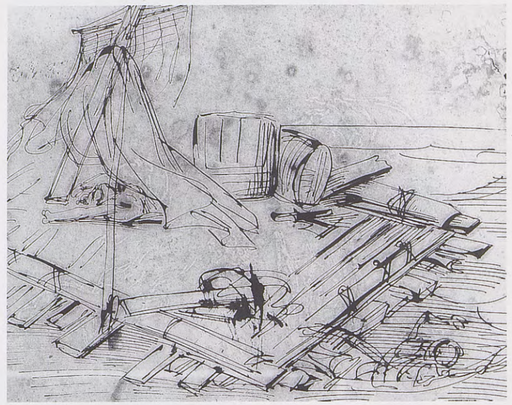
Seul, un cadavre gît au pied du mât, sur le radeau, tandis que la barque des sauveteurs s'éloigne à force de rames vers la droite, chargée des rescapés.

HISTORIQUE: Collection Charles Cournault, Malzéville. Peut avoir été vu par Clément dans cette collection dès 1868 (voir mention bibliographique).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, p. 366, note 1 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 355, note 2 – P. Dubaut, «Les Dessins de Géricault», in *Dibutade,* I, fasc. sp. du *Bulletin des amis des musées de Poitiers,* 1954, p. 45 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 140, n° 4 – L. Johnson, «La Collection Charles Cournault», in *B.S.H.A.F.,* 1978, pp. 255, 257, fig. 17, 262, note 14 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 63 (fig. 63*a*) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° D-28 (fig. 3).

Etude critique p. 18

COLLECTION PARTICULIÈRE



1956
LE RADEAU ABANDONNÉ

Plume, h. 0,221; l. 0,281

Le radeau, dirigé de gauche à droite, est déserté; un cadavre gît sur le dos, sous la toile accrochée au mât. Un naufragé quitte l'esquif à la nage, à droite. Verso: cf. cat. 1953.

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Marcille. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Camille Marcille. Vente Camille Marcille, Drouot, Paris, 8-9 mars 1876, n° 80. Adjugé 30 francs à M. Babinet. Legs Babinet au Musée de Poitiers en 1882.

EXPOSITIONS: *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 63 r° (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-28 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, n° 188 repr. n° 230 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 440 – C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 329; octobre 1867, dessins n° 121 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 130; dessins n° 138 et supplément n° 138 – P.-A. Brouillet, *Notice des collections de la Ville de Poitiers,* Poitiers, 1884, n° 293 – P. Dubaut, «Les Dessins de Géricault», in *Dibutade,* I, fasc. sp. du *Bulletin des amis des musées de Poitiers,* 1954, pp. 43, 44, fig. 25 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 140, n° 3, fig. 3 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 468, n° 138 – P. Granville, «Sublimation du fait divers dans la peinture de Géricault», in *La Revue du Louvre,* 1987, n° 4, p. 281 (repr.).

Etude critique p. 18

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, POITIERS (Inv. n° 882.1.354 r°)

1957
LE RADEAU

Huile sur toile, h. 0,400; l. 0,680

Auteur inconnu

Un assemblage de poutres, surmonté d'un mât et d'une voile, flotte sur la mer.

HISTORIQUE: Apparaît en 1953 à l'exposition de Winterthur, dans la collection Gobin. Vente M. G. [Gobin], Drouot, Paris, 9 juin 1960, n° 166, avec comme pedigree indiqué: «Aurore Sand, provenant probablement de la collection de George Sand; Richard Goetz». Selon F.-H. Lem en 1968, collection Michel Braive, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 84 – *From Géricault to Daubigny,* Couper Gallery, Londres, 1962-1963, n° 28 (repr.) – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 26 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° P-18 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: S. Wichmann, «Die Géricault-Ausstellung in Winterthur», in *Kunstchronik,* mars 1954, p. 63 – M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 52 (repr.) – F.-H. Lem, «Le Thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 10 – "From Géricault to Daubigny at the Couper Gallery", in *The Illustrated London News,* 29 décembre 1962, p. 1059 – F.-H. Lem, «Géricault, peintre de la mer», in *Le Peintre,* 15 novembre 1968, p. 6 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 203 (repr.) – P. Granville, «Sublimation du fait divers dans la peinture de Géricault», in *La Revue du Louvre,* 1987, n° 4, pp. 278, 281, 282, fig. 9, 283, note 17 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° A 203 (repr.).

Etude critique p. 18

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Section d'art moderne et contemporain)

1958
ÉTUDE POUR L'ESPÉRANCE

Plume, h. 0,210; l. 0,268

Inscription effacée en haut à gauche

La composition, tournée de droite à gauche, garde le souvenir du *Sauvetage,* en particulier les personnages en prière. A droite, le père et son fils mort près de deux barriques. Au pied du mât, un cadavre tombé la face contre le radeau, un blessé enserrant le mât de son bras et d'autres hommes debout ou à genoux, les mains jointes. A gauche du radeau, un naufragé se retourne avec violence vers ses compagnons pour leur signaler *L'Argus;* un autre, vu de dos, se soulève; un autre homme agite deux lambeaux de tissu, et un Nègre prie. Tous les naufragés sont représentés nus.

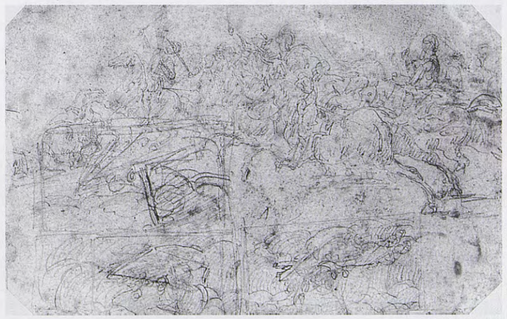
HISTORIQUE: Il pourrait s'agir du dessin passé à la vente Richard Wallace, Drouot, Paris, 2-3 mars 1857, sous le n° 125: «Première pensée du naufrage de la Méduse. Dessin à la plume»; sans dimensions. Adjugé 330 francs. Reproduit au trait par Jules Boilly, ce dessin est passé à la vente de ce dernier, Drouot, Paris, 19-20 mars 1869, n° 118. Adjugé 310 francs. Acquis par la Ville pour le Musée de Lille.

EXPOSITIONS: *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, n° 20*j* (repr.) – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 33 (repr.); Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 36 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 78 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, n° 67 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 197, repr. n° 235 (coul.) – *Tradition and Revolution in French Art 1700-1880,* National Gallery, Londres, 1993, n° 56 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Le Trésor de la curiosité,* II, Paris, 1858, p. 582 – H. Pluchart, *Catalogue du Musée Wicar,* Lille, 1889, n° 1391 – L. Eitner, "Two Rediscovered Landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 136, note 23 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 132, pl. 24, fig. 2 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 147, 148, n° 16, fig. 14 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, pp. 160, 171, fig. 188 – P. Grunchec, Milan, Paris 1978, cité au n° 184 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 169, 170, fig. 159, 172, 343, note 98 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 229, 230, fig. 121, 427, note 98 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, cité au n° 184 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 122 (repr.), 179 – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, p. 79 (coul.).

Etude critique p. 18

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE (Inv. 1391 r°)



1959
CHARGE DE CAVALERIE ET TROIS ÉTUDES POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Mine de plomb, h. 0,132; l. 0,204

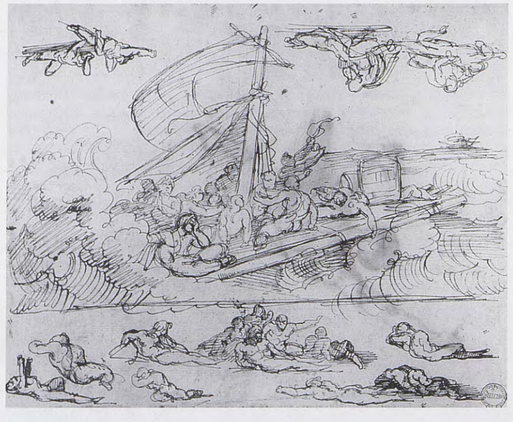
Plusieurs cavaliers en armure s'élancent vers la gauche; l'un d'eux, blessé, se renverse en arrière. En sens inverse de la feuille, trois croquis

encadrés présentant le radeau dans le sens de la composition définitive, l'*Espérance.* Recto: cf. cat. 1559.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, pp. 18, note 18, 146, 147, n° 14, fig. 12.

Etude critique p. 18

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2137 v°)



1960
ÉTUDE POUR L'ESPÉRANCE ET CROQUIS DE NAUFRAGÉS

Plume, h. 0,245; l. 0,302

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Le radeau est dirigé de gauche à droite. A l'horizon se voit le brick *L'Argus*. A gauche, un personnage accablé; d'autres prient ou se soulèvent avec effort, l'un d'eux tend un morceau de chiffon. Au-dessous, plusieurs études en frise de naufragés, morts ou se relevant et s'encourageant à la vue du vaisseau. Dans l'autre sens, deux études pour le groupe du père et de son fils, et deux études de cadavres couchés sur le dos. Tous les personnages sont nus. Verso: cf. cat. 2015.

HISTORIQUE: Collection Coutan. Vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16-17 décembre 1889, partie du n° 203. Adjugé, avec le n° 202, 1010 francs à Darcel pour le Musée de Rouen. Acquis par la Ville en 1890. Faisait partie de la même feuille que le cat. 1961 (voir cat. 2015-2015 A).

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Grand-Palais, Paris, 1900, n° 971 – *Fransk Malerkunst fra det 19nde Aarhundrede,* Statens Museum for Kunst, Copenhague, 1914, n° 286 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, partie du n° 123 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, partie du n° 124 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 140*b* – *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 225 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 32 (repr.); Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 35 (repr.) – *L'Affaire de la Méduse,* Musée de la Marine, Paris, 1981, s. n° – *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 24*bis* (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 71 r° (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-29 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 196, repr. n° 136 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 82, n° 774 – L. Rosenthal, *La Peinture romantique,* Paris, 1900, p. 139, note 3 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], pp. 80 (repr.), 88 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 172, n° 1386 – U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 459 – F. Guey, «Le Centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *La Renaissance de l'art français,* février 1924, pp. 98 (repr.), 101 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 30, pl. 18 – L. Réau, *L'Art romantique,* Paris, 1930, p. 33 – J.-R. Thomé, «Les Dessins de Géricault», in *Le Dessin,* 1947, n° 2, p. 67 – W. Friedlander, *David to Delacroix,* Cambridge (Mass.), 1952, p. 99, pl. 58 – L. Eitner, "Two Rediscovered Landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 136, note 23 – D. Aimé-Azam, «Géricault, le peintre de «la Méduse», in *Jardin des arts,* février 1957, p. 241 (repr.) – D. Aimé-Azam, «La Passion de Théodore Géricault», in *Jardin des arts,* avril 1962, p. 26 (repr.) – V.N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 130 (repr.) – P. du Colombier, «Géricault au Musée de Rouen», in *La Revue française,* mars 1963, pp. 23 (repr.), 24 – J. Vallery-Radot, *Drawings of the French Masters,* I, New York, 1964, p. 29, fig. 6 – J. Vallery-Radot, *Les Plus beaux dessins français du XVe siècle à Géricault,* Paris, 1965, p. 29 (repr.) – J. Tonnelé, «Le Naufrage de la Méduse», in *Revue historique de l'armée,* février 1965, pp. 55 (repr.), 61 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, pp. 132, 133, note 19, pl. 24, fig. 3 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 147, n° 15, fig. 13 – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur», in *B.S.H.A.F.,* 1973, p. 327, fig. 7 – G. Bordonove, «Une Marine au Salon de 1819», in *L'Art et la mer,* 15 février 1975, p. 23 (repr.) – S. Sautreau, *Les Rituels du naufrage,* Paris, 1977, p. 87 (détail) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 54, fig. B – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 165, 169, 170, fig. 158, 171, 343, note 97 – F. Bergot, *Le Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1989, p. 77 (coul.) – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 227, 229, fig. 120, 427, note 97 – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, p. 86 (repr.).

Etude critique p. 18

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 890.51.1 r°)

1961
ÉTUDE POUR L'ESPÉRANCE

Plume et lavis de brun, h. 0,204; l. 0,284

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

La composition montante, orientée de gauche à droite, est axée sur les gestes d'appel des naufragés vers *L'Argus*. Presque tous les personnages du tableau définitif sont présents: le groupe du père et de son fils, le cadavre allongé la face contre le radeau, les naufragés se traînant

au centre, le groupe au pied du mât, et le signaleur qui n'est pas encore juché sur une barrique. Verso: cf. cat. 2015 A.

HISTORIQUE: Collection Coutan. Vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16-17 décembre 1889, partie du n° 202. Adjugé, avec le n° 203, 1010 francs à Darcel pour le Musée de Rouen. Acquis par la Ville en 1890. Faisait partie de la même feuille que le cat. 1960 (voir cat. 2015-2015 A).

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Grand-Palais, Paris, 1900, partie du n° 970 – *Fransk Malerkunst fra det 19nde Aarhundrede,* Statens Museum for Kunst, Copenhague, 1914, partie du n° 286 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, partie du n° 121 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, partie du n° 125 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 141*b,* pl. VI – *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 224 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, partie du n° 43 – *Meisterwerke aus Frankreichs Museen,* Albertina, Vienne, 1950, partie du n° 160 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, partie du n° 174, pl. XXXI – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, partie du n° 53*bis* – *French Drawings,* Chicago, Minneapolis, Detroit, San Francisco, 1955-1956, n° 111-2, pl. 23 – *Französische Zeichnungen,* Hambourg, Cologne, Stuttgart, 1958, n° 133-2 – *Il Disegno francese di Fouquet a Toulouse-Lautrec,* Palazzo di Venezia, Rome, 1959-1960, n° 129-2, pl. 63 – *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, n° 20*i* (repr.) – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 30; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 33 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 79 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 72 (repr.) et reprod. coul. sur couverture – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1990-1991, n° 198, repr. n° 238 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 82, n° 773 – L. Rosenthal, *La Peinture romantique,* Paris, 1900, p. 139, note 4 – L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des musées de France,* II, Paris, 1904, p. 318 (repr.) – P. Lafond, *Le Musée de Rouen,* Paris, s. d. [1905], pp. 78, 79 (repr.), 91 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 172, n° 1385 – U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon,* Leipzig, 1920, p. 459 – F. Guey, «Le Centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *La Renaissance de l'art français,* février 1924, pp. 99 (repr.), 101 – M. Delacre et P. Lavallée, *Dessins de maîtres anciens,* Paris, 1927, p. 94, pl. 47 – L. Réau, *L'Art romantique,* Paris, 1930, p. 33 – K. Berger, New York, 1946, n° 27 (repr.) – J.-R. Thomé, «Les Dessins de Géricault», in *Le Dessin,* 1947, n° 2, p. 67 – W. Friedlander, *David to Delacroix,* Cambridge (Mass.), 1952, p. 99, pl. 59 – S. Wichmann, «Die Géricault-Ausstellung in Winterthur», in *Kunstchronik,* mars 1954, p. 63 – C. G. Heise, *Grosse Zeichner des XIX. Jahrhunderts,* Berlin, 1959, p. 82, fig. 62 – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962 (repr. h.-t.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 133 (repr.) – P. du Colombier, «Géricault au Musée de Rouen», in *La Revue française,* mars 1963, pp. 22 (repr.), 24 – J. Peignot, «Géricault sculpteur», in *Connaissance des Arts,* janvier 1965, pp. 50 (repr.), 51 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 133, pl. 24, fig. 4 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 148, 149, n° 17, fig. 15 – K. Clark, *The Romantic Rebellion,* Londres, 1973, pp. 184, fig. 139, 185 – G. Bordonove, «Une marine au Salon de 1819», in *L'Art et la mer,* 15 février 1975, p. 26 (repr.) – S. Sautreau, *Les Rituels du naufrage,* Paris, 1977, p. 88 (repr. détail) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 184 – *Géricault,* Villa Médicis, 1979-1980, cité au n° 54, fig. C – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 165, 169, 171, fig. 160, 172, 343, note 99 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 227, 230, fig. 122, 231, 233, 427, note 99 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, cité au n° 184 – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 47 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, p. 172 (coul.), 179 – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, pp. 86, 87 (coul.).

Etude critique pp. 18, 28

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 890.50 r°)

1961 A
ÉTUDE POUR L'ESPÉRANCE

Reproduction en phototypie du cat. 1961

Louis Schaal

Etude critique p. 18

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1962
ÉTUDE POUR L'ESPÉRANCE

Huile sur toile, h. 0,375; l. 0,460

Première esquisse pour le *Radeau de la Méduse,* où la composition est dirigée de gauche à droite, comme dans le tableau définitif; cette peinture présente néanmoins quelques variantes dans la position et le nombre des personnages. A droite, à demi cachés par une barrique, deux corps morts enchevêtrés, recouverts d'une draperie. La ligne d'horizon est plus haute et la silhouette de *L'Argus* très visible.

HISTORIQUE: Sans doute passé avec le cat. 1970 à la vente après décès Géricault, hôtel de Bullion, Paris, 2-3 novembre 1824, sous le n° 4: «Deux esquisses de la scène de naufrage. Elles sont peintes avec feu et remarquables par l'expression des personnages.» Lot adjugé 1210 francs. Pourrait correspondre au n° 65 de la vente après décès du comte d'Houdetot, Drouot, Paris, 12-14 décembre 1859: «Première pensée de la Méduse», sans dimensions; adjugé 1060 francs. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Schickler. Acquis par le Musée du Louvre en 1919.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 135 – *Udstillingen af Fransk Malerkunst,* Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1928, n° 83 (repr.) – *La Peinture française au XIXe siècle,* Musée du Prince Paul, Belgrade, 1939, n° 56 – *La Pintura francesa de David a nuestros días,* Museo nacional de bellas artes, Buenos Aires, 1939, n° 64; Salón nacional de bellas artes, Montevideo, 1940, n° 46 (repr.) – *The Painting of France since the French Revolution,* M.H. de Young Memorial Museum, San Francisco, 1940-1941, n° 47 (repr.) – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 77, pl. XV – *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, n° 20 *k* (repr.) – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 3 (repr.); Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 3 (repr.) – *Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves,* Bordeaux, 1963, n° 284 – *Le Romantisme dans la peinture française,* Moscou, Leningrad, 1968, n° 58 (repr.) – *The Past Rediscovered: French Painting 1800-1900,* Institute of Arts, Minneapolis, 1969, n° 40 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 80 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 27 (coul.) – *French Painting: The Revolutionary Decades, 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, n° 56 (repr.), pl. 13 (coul.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 36 (repr.) – *Delacroix et le romantisme français,* Tokyo, Nagoya, 1989, n° 47 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1990-1991, n° 199, repr. n° 239 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 327; septembre 1867, peintures n° 92 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 124; peintures n° 98 – G. Brière, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1924, n° 3088 – R. Bouyer, «Géricault jugé par Delacroix», in *Le Figaro artistique,* 17 janvier 1924, p. 4 (repr.) – O. Grautoff, «Théodore Géricault, zum 100. Todestag», in *Die Kunst,* février 1924, pp. 132 (repr.), 136 – R. Rey, «Géricault» in *L'Art et les artistes,* avril 1924, pp. 259 (repr.), 264 – R. Bouyer, «Théodore Géricault, d'après l'exposition du centenaire de sa mort», in *Le Figaro artistique,* 8 mai 1924, p. 3 – T., «Die Géricault-Ausstellung in Paris», in *La Revue rhénane,* juillet 1924, p. 596 (repr.) – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], repr. face p. 97, p. 99 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, pp. 183, 189, 193 (repr.), 196 – C. Gunne, «Fran David till Courbet», in *Ord och Bild,* 1928, n° 9, p. 454 (repr.) – E. Tériade, «Jeunesse», in *Cahiers d'art,* 1931, n° 1, p. 13 (repr.) – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, pp. 85, 87 (repr.) – P. Courthion, *David, Ingres, Gros, Géricault,* Paris, 1940, s. p. (repr.) – "Masterpieces of French Art", in *Bulletin of the Art Institute of Chicago,* avril-mai 1941, pp. 51, 52 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° 42 (repr.) – S. Wichmann, «Rezensionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, pp. 108, 109 – L. Eitner, «Géricault at Winterthur», in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 179, 342 – P. Cabanne, «Lyrique et cruel Géricault», in *Lectures pour tous,* août 1957, p. 62 fig. 2 (repr.) – C. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 945, pl. 338 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 118 – K. Popper, «Eine Unbekannte Studie zu Géricaults "Floss der Medusa"», in *Speculum artis,* mai-juin 1962, pp. 12, 13, fig. 2 – V.N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 136 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 133, note 19 – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 53 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 193, 363 – L. Eitner, «Who was Théodore Géricault?», in *Art News,* octobre 1971, p. 35 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1972, p. 149, n° 18, fig. 16 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1972, p. 181 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 453, n° 98 – C. Geelhaar, *«Bücher»,* in *Pantheon,* 1974, n° 1, p. 113 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, pp. 160, 173, fig. 189 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 184 (repr.), pl. XXXIV (coul.) – L. Eitner, "Géricault Exhibition at the French Academy in Rome", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 222, n° 27 – A. Martini, *Le XIXe siècle,* Paris, Milan, 1982, p. 1881 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 165, 172, 308, pl. 27, 343, note 100 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 67, fig. 67*a* – I. Compin et A. Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay,* Ecole française, A-K, Paris, 1986, p. 278 (repr.) – C. Sells, «A Revised Dating for Part of Géricault's Chicago Album», in *Master Drawings,* Winter 1989, pp. 352, 357, note 28 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 222, 224, 231, fig. 123, 427, note 100 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 184 (repr.), pl. XXXIV (coul.) – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 46 (coul.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 173 (coul.), détails pp. 144, 174-175, 179 – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, pp. 91, 92 (coul. et détail coul.).

Etude critique pp. 17, 19, 20, 28, 40

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 2229)

1963
ÉTUDE POUR L'ESPÉRANCE

Pinceau et encre grise sur papier, h. 0,305; l. 0,197

Ce dessin est une étude partielle pour la composition définitive, présentant la partie droite du tableau, avec le Nègre monté sur un tonneau, soutenu par un camarade, trois naufragés se traînant sur les genoux, un homme se retournant vers l'arrière et un Nègre les mains jointes.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Charles Cournault, Malzéville.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 111 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 127 – F.-H. Lem, «Le Thème du Nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 8 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 161, n° 66 – L. Johnson, «La Collection de Charles Cournault», in *B.S.H.A.F.,* 1978, pp. 255, 256, fig. 13, 257, 262, note 14.

Etude critique p. 19

COLLECTION PARTICULIÈRE

1964
ÉTUDE POUR L'ESPÉRANCE

Plume et lavis de brun, h. 0,200; l. 0,270

Croquis d'exécution rapide, mettant en place la quasi-totalité des personnages de la composition définitive. L'un des signaleurs (ils sont

Cat. 1923 *Le Radeau de la Méduse*
Détail

deux maintenant) est juché sur une barrique, mais le second est encore debout. Verso: cf. cat. 1981.

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Walferdin et catalogué par Clément dès 1867 avec la même localisation. Vente après décès Walferdin, Drouot, Paris, 12-16 avril 1880, nº 292. Par la suite, collection Claude Aubry, Paris, vers 1964.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 77 (repr.) - *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, nº 81 (repr.) - *«20 ans de Passion», Alain Delon,* Didier Imbert, Paris, printemps 1990, nº 43 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, pp. 427, 428, 442 - C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins nº 104 - C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 115 - L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 133, note 19 - L. Eitner, Londres, 1972, pp. 149, 150, nº 20, fig. 18 - L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 466, nº 115 - L. Eitner, Londres, 1983, pp. 173, 343, note 102 - L. Eitner, Paris, 1991, pp. 233, 423, note 102.

Etude critique p. 19

COLLECTION PARTICULIÈRE

1965
ÉTUDE POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

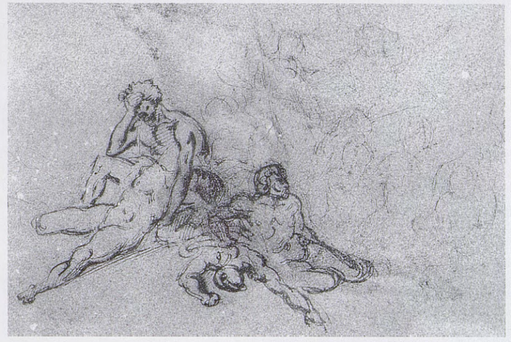
Etude de la composition montante partant du groupe du père et du fils et jusqu'à celui des signaleurs.

HISTORIQUE: Dessin connu par une copie d'Alfred Rethel (mine de plomb, h. 0,355; l. 0,410). Sürmondt-Ludwig-Museum, Aix-La-Chapelle (BK 295).

BIBLIOGRAPHIE: Hans A. Lüthy, «Wolfgang Becker: Paris und die Deutsche Malerei, 1750-1840», in *Du,* février 1972, p. 154 (repr.).

Etude critique p. 19

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



1966
ÉTUDE D'UN GROUPE POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Plume, h. 0,200; l. 0,270

Croquis d'étude pour la première version peinte du *Radeau* (cat. 1962), seuls sont détaillés le groupe du père et de son fils mort, le cadavre couché la tête contre le radeau, et l'homme assis près de lui, tourné vers la droite. Verso: cf. cat. 1987.

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Walferdin et catalogué par Clément dès 1867 avec la même localisation. Vente après décès Walferdin, Drouot, Paris, 12-16 avril 1880, nº 293. Par la suite, collections Alfred Normand; Claude Aubry, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, pp. 427, 428, 442 - C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins nº 105 - C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 116 - L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 133, note 19 - L. Eitner, Londres, 1972, p. 149, nº 19, fig. 17 - L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 466, nº 116.

Etude critique pp. 19, 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

1967
ÉTUDE POUR L'ESPÉRANCE

Plume et lavis de brun sur esquisse à la mine de plomb, sur papier brun.
Mise au carreau à la mine de plomb, h. 0,410; l. 0,575
Cachet du Musée du Louvre

Ce dessin de grandes dimensions est une étude préparatoire pour la seconde esquisse peinte (cat. 1970). Le visage du père a d'abord été dessiné par l'artiste de profil, comme dans le cat. 1962, puis tourné de trois quarts et recouvert d'une draperie. Les personnages sont encore nus, sauf le militaire en vareuse et l'homme qui se retourne pour montrer *L'Argus* à ses compagnons. Au centre, deux personnages seulement, et non trois comme dans le tableau définitif, se traînent sur les genoux. L'homme qui se relève en s'accrochant à un tonneau n'est pas entravé par un cadavre. Le groupe des signaleurs correspond au schéma qui sera adopté. L'extrême droite du radeau est encore occupé par un cadavre, comme dans le cat. 1962. Verso: cf. cat. 1505.

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Walferdin. Vente du Cabinet de M. W* [Walferdin], Drouot, Paris, 18 mai 1860, nº 66. Adjugé 550 francs. Catalogué par Clément en 1868 dans la collection Hulot. Vente après décès Hulot, Georges Petit, Paris, 9-10 mai 1892, nº 201. Adjugé 310 francs. Collection Chéramy, vente Chéramy, Georges Petit, Paris, 5-7 mai 1908, nº 258. Adjugé 250 francs à Schneider. Collection du duc de Trévise. Vente Trévise, Charpentier, Paris, 19 mai 1938, nº 10. Adjugé 12 100 francs au Musée du Louvre.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gurlitt, Berlin, 1907, nº 15 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 134 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 123 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I. Paris, 1845, pp. 427, 428, 442 – «Chronique, documents, faits divers», in *Revue universelle des arts,* 1860, t. XI, p. 224 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 117 – J. Meier-Graefe et Klossowski, *La Collection Chéramy,* Munich, 1908, p. 77, nº 103 – O. Grautoff, «Théodore Géricault, zum 100. Todestag», in *Die Kunst,* février 1924, p. 136 – «La Collection du duc de Trévise», in *Beaux-Arts,* 29 avril 1938, p. 7 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 133, note 19 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 150, nº 22, fig. 19 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 466, nº 117 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 172, fig. 161, 173, 343, note 103 – C. Sells, "A Revised Dating for Part of Géricault's Chicago Album", in *Master Drawings,* Winter 1989, pp. 322, 357, note 28 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 233, 428, note 103.

Etude critique pp. 19, 29

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 29109 rº)

1968
ÉTUDE POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Composition éxécutée dans le sens et avec tous les personnages peints dans le cat. 1970. L'homme au pied du mât, qui se retourne vers ses compagnons en tendant un bras, est doublé d'un autre personnage. Deux autres naufragés agitant des chiffons sont dessinés plus à gauche de l'homme grimpé sur un tonneau. De nombreux personnages sont vêtus.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque. Pierre noire et estompe (h. 0,300; l. 0,440). Vente après décès Mahérault, 27-29 mai 1880, partie du nº 74. Lot adjugé 160 francs. Vente Dollfus, 4 mars 1912, partie du nº 57. Lot adjugé 355 francs à Sagot avec le nº 56. Collection Sagot-Le-Garrec. Collection particulière.
Le dessin original est catalogué par Clément (dessins nº 106) dès 1867 dans la collection Camille Marcille. Vente Camille Marcille, Drouot, Paris, 6-7 mars 1876, nº 81. Adjugé 100 francs à M. Veterhan.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 440 – C. Blanc, *Histoire des peintres, Ecole française,* III, Paris, 1863, p. 12 – C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins nº 106 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 118 – E. Véron, «Chronique de l'hôtel Drouot», in *L'Art,* 1876, IV, p. 294 – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 133, note 19 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 150, nº 21.

Etude critique p. 19

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1969
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Cat. 1970 *Le Radeau de la Méduse*
Huile sur toile, h. 0,650; l. 0,830
Musée du Louvre, Paris (RF 1667)

Plume sur papier huilé, h. 0,330; l. 0,540

Très proche du tableau du Louvre cat. 1970, ce dessin de grandes dimensions reprend tous les personnages dans la position presque définitive, sans indiquer la voile et le radeau. La plupart des figures sont encore dessinées nues. La feuille a été coupée à droite et dans la partie supérieure.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Courtin. Par la suite, collection Jacques Dubourg, vers 1955; collection Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 55 (repr.), adjugé £ 17 280.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Salander-O'Reilly, New York, 1987, n° 18, pl. 15 – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 37.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 103 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 114 – *Géricault,* Winterthur, 1956, n° 56 (repr.) – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 133, note 19 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 150, 151, n° 23, fig. 20 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 173, 174, 343, 344, note 104 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 233, 428, note 104.

Etude critique p. 19

COLLECTION PARTICULIÈRE

1970
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,650; l. 0,830

Cette seconde esquisse illustre le point d'aboutissement des recherches de Géricault. La composition a été tracée à la plume sur la toile blanche et certaines des figures sont inachevées. Quelques personnages sont nus; il y a très peu de variantes par rapport au tableau définitif. Manquent le naufragé couché sur le dos, la tête appuyée sur son havresac, à gauche, et la figure enveloppée d'un drap.

HISTORIQUE: Sans doute passé, avec le cat. 1962, à la vente après décès Géricault, hôtel de Bullion, Paris, 2-3 novembre 1824, sous le n° 4: «Deux esquisses de la scène de naufrage. Elles sont peintes avec feu et remarquables par l'expression des personnages.» Lot adjugé 1210 francs. Catalogué par Clément dès 1867, qui indique comme provenance la collection Jamar, puis «cette peinture fut vendue par M. Jamar à la duchesse de Montebello, et, à la vente de celle-ci (6 avril 1857), M. Moreau en fit l'acquisition pour la somme de 1020 francs». Collection Moreau-Nélaton. Donation Moreau-Nélaton au Musée du Louvre en 1906.

EXPOSITIONS: *Exposition au profit des Alsaciens-Lorrains,* Palais de la Résidence du Corps législatif, Paris, 1874, n° 180 – *Centennale de l'art français,* Grand-Palais, Paris, 1900, n° 317 (repr.) – *Prud'hon, La Justice et la vengeance divine poursuivant le crime,* Louvre, Paris, 1986, n° 78 – *De Corot aux Impressionnistes, donations Moreau-Nélaton,* Grand-Palais, Paris, 1991, n° 15 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 200, repr. n° 240 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, pp. 327, 328; septembre 1867, peintures n° 93 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 124, 125; peintures n° 99 – A. Michel, «L'Exposition centennale: la peinture française», in *G.B.A.,* septembre 1900, p. 204 – R. Marx, *Etudes sur l'École française,* Paris, 1903, repr. face p. 10, p. 22 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 165 – U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 459 – G. Brière, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1924, p. 115, n° M 69 – A. Michel, *Histoire de l'Art,* VIII, 1re partie, Paris, 1925, p. 120 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 30, pl. 19 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 100, 157 – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 38 (repr.) – *Orientations de la peinture française de David à Picasso,* Nice, 1950, s. p., fig. 19 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 43 (repr.) – R. Bezombes, *L'Exotisme dans l'art et la pensée,* Paris, 1953, p. 73, fig. 208 – S. Wichmann, «Rezen-

sionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, p. 109 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 342 – C. Roger-Marx, «La Mer... la mer toujours recommencée par les peintres», in *Jardin des arts,* juillet 1956, pp. 534 (repr. détail), 535 – C. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 946, pl. 338 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 118 – G. Oprescu, Bucarest, 1962, pl. 15 – K. Popper, "Eine Unbekannte Studie zu Géricaults "Floss der Medusa"», in *Speculum Artis,* mai-juin 1962, pp. 12, 14, fig. 3 – A. del Guercio, Milan, 1963, pp. 136, 137, pl. XI (coul.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 137 (repr.) – L. Eitner, "Reversals of Direction in Géricault's Compositional Subjects", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* III, Berlin, 1967, p. 133, note 19 – «Géricault», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, pl. VI-VII (coul.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 55 (repr.) – K. Berger et D. Chalmers Johnson, "Art as Confrontation: the Black Man in the Work of Géricault", in *The Massachusetts Review,* spring 1969, s. p., fig. 9 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 363 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 151, n° 24, pl. 21 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures,* Louvre, I, Paris, 1972, p. 181 – C. Geelhaar, «Bücher», in *Panthéon,* 1974, n° 1, p. 113 – P. Joannides, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1975, p. 172 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, pp. 160, 168, pl. XIV (coul.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 185 (repr.), pl. XXXV (coul.) – L. Johnson, «La Collection Charles Cournault», in *B.S.H.A.F,* 1978, p. 257 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité p. 235 (fig. A) – *French Painting: The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, p. 115 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 170, 174, 308 (pl. coul.), 344, note 105 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 67, fig. 67*b* – I. Compin et Anne Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay,* Ecole française, A-K, Paris, 1986, p. 278 (repr.) – C. Sells, "A Revised Dating for Part of Géricault's Chicago Album", in *Master Drawings,* Winter 1989, pp. 352, 357, note 28 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 233, 234, fig. 124, 428, note 105 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 185 (repr.), pl. XXXV (coul.) – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 48 (coul.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 126-127 (coul.), détails pp. 129 et 171, p. 179 – R. Fohr, «Géricault abolitionniste», in *L'Estampille – L'Objet d'art,* octobre 1991, pp. 64, 65 (coul.) – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, pp. 90, 91 (coul.).

Etude critique pp. 17-19, 40

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1667)

1971
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,610; l. 0,790

Auteur inconnu

Copie du cat. 1923

HISTORIQUE: Publié par Kurt Popper en 1962, comme appartenant à une collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE: K. Popper, «Eine Unbekannte Studie zu Géricaults «Floss der Medusa», in *Speculum Artis,* mai-juin 1962, p. 13, repr. p. 15 fig. 4, et 17 fig. 7 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 189 C – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 189 C.

Etude critique p. 20

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1972
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,461; l. 0,633

Auteur inconnu

Même composition que le cat. 1923, sans le cadavre recouvert d'un drap à l'extrême droite.

HISTORIQUE: La toile porte au dos l'inscription suivante: «Cette peinture a été offerte en 1823 par Théodore Géricault à Laurent-Théodore Biett médecin rue Coqhéron 5 en reconnaissance des soins qu'il lui a donnés. O Biett.» Ce tableau a sans doute été exécuté dans l'atelier de Géricault par un de ses élèves, et donné par la suite par le peintre à son médecin. Collection Causse, Montpellier, avant 1902. Acquis par son propriétaire actuel avant 1937.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 405, 416, note 93.

Etude critique pp. 20, 41

COLLECTION PARTICULIÈRE

1973
ÉTUDE DE PERSONNAGE
POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Plume, h. 0,211; l. 0,154
Léon Cogniet (?)

Etude, à deux reprises, de la tête, recouverte d'un linge, tendant les bras au centre du radeau. Il s'agit ici d'une femme, idée qui sera abandonnée dans le tableau définitif; seul le bras gauche est tendu.

HISTORIQUE: Collection Claude Aubry, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 160, n° 61, fig. 58 – M. Le Pesant, «Documents inédits sur Géricault», in *Revue de l'art,* 1976, n° 31, p. 76, fig. 5.

Etude critique p. 21

COLLECTION PARTICULIÈRE

1974
ÉTUDES DE PERSONNAGES
POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Mine de plomb, h. 0,190; l. 0,274

Inscription en bas à droite: *Géricault*

Le groupe de trois personnages au centre du *Radeau,* dessiné deux fois, avec une reprise du visage central, rejeté en arrière. En bas à droite, le buste du jeune homme couché la face contre le radeau. Les personnages sont nus ou ornés de quelques draperies. Dans le sens vertical, en partie recouvertes, deux figures nues debout.

HISTORIQUE: Collection Charles Cournault, Malzéville. Indiqué par Clément dans cette collection parmi un lot de croquis.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, p. 366, note 1 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 355, note 2 – L. Johnson, «La Collection Charles Cournault», in *B.S.H.A.F.,* 1978, pp. 255, 256, fig. 14, 257, 262, note 14.

Etude critique p. 21

COLLECTION PARTICULIÈRE

1975
ÉTUDE POUR LE NÈGRE MONTÉ SUR UN TONNEAU

Plume sur papier bleu, dimensions inconnues

Il est nu et tend le bras gauche vers le haut; un autre personnage, nu également, le soutient par la taille.

HISTORIQUE: Connu par le fac-similé de Clément dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1867, appartenant à His de La Salle, mais non compris dans le catalogue. C'est peut-être celui que l'on retrouve à la vente J.-P. Heseltine, Sotheby, Londres, 27-29 mai 1935, n° 238: «Study for the "Radeau". Pen and ink on blue paper. 9x6½ in. Collections Marcille; His de La Salle.»

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 333 (repr.) – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 355, note 1 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 161, n° 68, fig. 67.

Etude critique p. 21

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1975 A
ÉTUDE POUR LE NÈGRE MONTÉ SUR UN TONNEAU

Mine de plomb et plume, h. 0,268; l. 0,176

Cachet du Musée de Besançon

Calque du cat. 1975, repris à la plume et inversé au verso. A peut-être servi pour le fac-similé de la *Gazette des Beaux-Arts.*

HISTORIQUE: A probablement été donné au Musée par Jean Gigoux.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 161.

Etude critique p. 21

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2117)

1976
ÉTUDE POUR L'HOMME MONTÉ SUR UN TONNEAU

Plume et lavis de brun, h. 0,203; l. 0,125

Cachet du Musée du Louvre

Le motif du signaleur, soutenu par un autre naufragé, est ici esquissé très rapidement; le tonneau n'est pas figuré. Les deux personnages sont nus.

HISTORIQUE: Don de la Société des Amis du Musée du Louvre en 1936.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, 1937, nº 130 – *Cinquantenaire des amis du Louvre,* Orangerie, Paris, 1947, nº 134 – *Les Dessins français du Musée du Louvre, d'Ingres à Vuillard,* Musée Bonnat, Bayonne, 1979, nº 37 (repr.) – *French Painting: The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, nº 54 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 212, repr. nº 265.

BIBLIOGRAPHIE: A. Linzeler, «Cabinet des dessins, nouvelles acquisitions», in *Bulletin des musées de France,* avril 1937, p. 53 – G. Diehl, *Le Dessin en France au XIXe siècle,* Paris, 1950, p. 41 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 161, nº 67, fig. 66 – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, p. 77 (coul.).

Etude critique p. 21

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (Inv. 27940)

1977
FEUILLE DE CROQUIS DIVERS

Plume, h. 0,120; l. 0,195

Inscription: *dessin de Géricault fait à la magdelaine près fontainebleau* (doit concerner le portrait).

Un buste d'homme portant redingote et col cravaté, le visage de trois quarts à droite, orné de favoris. Une étude de main pour l'homme qui cherche à se relever et la jambe droite du Nègre hissé sur un tonneau.

HISTORIQUE: Collection Pierre Dubaut, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, nº 54 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 181 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 72 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 161, nº 69, fig. 68.

Etude critique pp. 21, 72

COLLECTION PARTICULIÈRE

1977 A
DEUX ÉTUDES DE MAIN ET DE JAMBE

Mine de plomb et plume: h. 0,113; l. 0,225

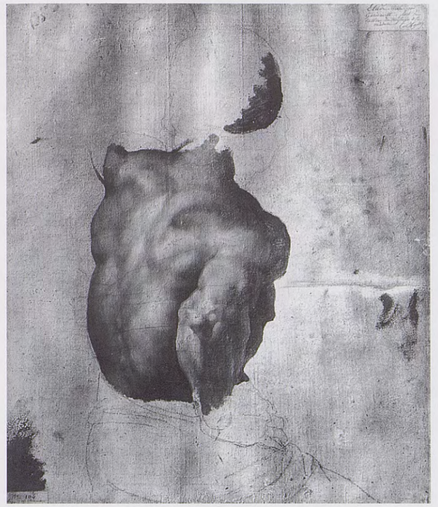
Calque partiel du cat. 1977, repris deux fois

Alexandre Colin

HISTORIQUE: Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du nº 30.

Etude critique p. 21

COLLECTION PARTICULIÈRE



1978
TORSE DE NÈGRE

Pierre noire sur préparation blanche, et huile sur toile, h. 0,557; l. 0,451

Etude pour le Nègre signaleur monté sur une barrique, vu de dos, d'après le modèle Joseph. L'exécution de cette toile est inachevée, les détails sont dessinés à la pierre noire sur la toile.

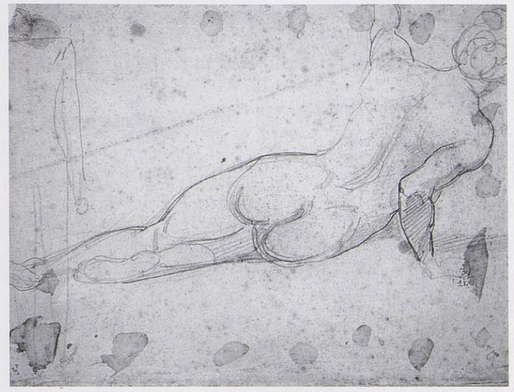
HISTORIQUE: Collection Lehoux. Donné au Musée du Louvre en 1890 (RF 580). Mis en dépôt au Musée Ingres, à Montauban, en 1955.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, nº 12 (repr.); Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, nº 13 (repr.) – *Ingres et son temps,* Musée Ingres, Montauban, 1967, nº 254 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, nº 28 (repr.) – *French Painting: The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, nº 55 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 213, repr. nº 266 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 329; septembre 1867, peintures nº 98 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 132; peintures nº 104 – C. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, nº 944, pl. 337 – *Guide du Musée Ingres,* Montauban, 1959, p. 21 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F.-H. Lem, «Le Thème du Nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 8 – D. Ternois, *Montauban, Musée Ingres,* Paris, 1965, nº 133 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1972, p. 162, nº 72, fig. 71 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 453, nº 104 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 187 (repr.), pl. XLIV (coul.) – P. Mazars, «Enfin c'est l'heure de Géricault», in *Figaro Magazine,* 3 novembre 1979, p. 85 (repr.) – H. Honour, *L'Image du Noir dans l'art occidental,* I, Houston, Paris, 1989, pp. 123, fig. 69, 124 – R. Fohr, «Géricault abolitioniste», in *L'Estampille – L'Objet d'Art,* octobre 1991, pp. 70 (coul.), 71 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº 187 (repr.), pl. XVIV (coul.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 102 (coul.), 179 – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris 1992, p. 76 (coul.).

Etude critique p. 21

MUSÉE INGRES, MONTAUBAN (Inv. D 55. 4: 1)



1979
ÉTUDE POUR L'HOMME QUI CHERCHE À SE RELEVER

Pierre noire sur papier gris-bleu, h. 0,185; l. 0,235

Les jambes sont plus repliées et le buste plus relevé que dans le cat. 1981. A gauche, très raide, une figure allongée qui est sans doute un rappel du fils mort. Recto: cf. cat. 2010.

EXPOSITIONS: *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, nº 266 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, nº 77 vº (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 157, nº 47 vº, fig. 61.

Etude critique p. 23

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 905.4.1)

1980
ÉTUDE POUR L'HOMME QUI CHERCHE À SE RELEVER ET ÉTUDES DE MAINS

Pierre noire, h. 0,208; l. 0,291

Même figure que dans le cat. 1979, l'homme est ici barbu. Sa main gauche est reprise deux fois, s'accrochant, comme dans le tableau définitif, à la cuisse du second signaleur.
A gauche, une étude de bras droit s'accrochant à un personnage, la tête renversée en arrière, correspondant peut-être à une autre idée pour ce motif.

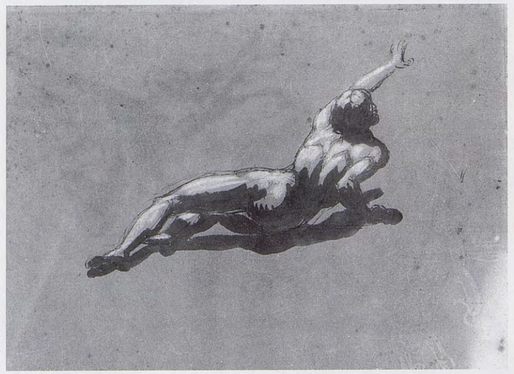
HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1868 dans la collection Mahérault. Vente après décès J.-F. Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 72. Lot adjugé 105 francs. Acquis par la Ville de Rouen en 1880. (Le pedigree donné par Lorenz Eitner est inexact et correspond au cat. 2010.)

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 127 – *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 227 – *Géricault,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 44 – *Ire Exposition du Cabinet des dessins de la ville de Rouen,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1978, n° 47 (repr.) – *L'Affaire de la Méduse,* Musée de la Marine, Paris, 1981, s. n° – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 80 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-32 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 208, repr. n° 262.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 129 – (?) E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 81, n° 760 – (?) E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 171, n° 1384 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 160, n° 62, fig. 62 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, n° 129 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris 1991, pp. 40, 43 (coul.), 178 – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, pp. 88-89 (coul.).

Etude critique p. 23

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 880.16.7)



1981
ÉTUDE POUR L'HOMME QUI CHERCHE À SE RELEVER

Plume, lavis de brun et rehauts de blanc, h. 0,200; l. 0,270

Il est nu, les deux jambes allongées, le buste en torsion, appuyé sur le bras droit, le bras gauche tendu. Recto: cf. cat. 1964.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 76 (repr.) – *Dessins et aquarelles du XIXe siècle,* L'Œil, Paris, 1970, n° 31 (repr.) – *20 ans de passion, Alain Delon,* Didier Imbert, Paris, 1990, n° 43 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 104 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 115 – R. Rey, «Géricault ou l'archange aboli», in *Les Nouvelles littéraires,* 12 novembre 1964, p. 8 (repr.) – J. Fischer, "Géricault in French Private Collections", in *The Connoisseur,* janvier 1965, p. 52 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 150, n° 20 v°, fig. 60 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 80, fig. 80*a*.

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

1982
ÉTUDE POUR L'HOMME QUI CHERCHE À SE RELEVER

Pierre noire, h. 0,200; l. 0,290

Cachets des collections Jean Gigoux et Antonio Barboza

Même figure que dans le tableau définitif, sans que le bras gauche levé soit dessiné. L'homme porte un pantalon retroussé à la ceinture et aux genoux.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Vente J. G... [Gigoux], Drouot, Paris, 20-23 mars 1882, partie du n° 593. Lot adjugé 30 francs. Collection Antonio Barboza. Entré par la suite au Musée Magnin de Dijon.

BIBLIOGRAPHIE: J. Magnin, *Catalogue du Musée de Dijon,* Dijon, 1938, n° 422 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 160, n° 63, fig. 63 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 80, fig. 80*b*.

Etude critique p. 23

MUSÉE MAGNIN, DIJON

1983
ÉTUDE DE BRAS DROIT

Mine de plomb, pierre noire et estompe, h. 0,284; l. 0,194

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Etude pour l'homme qui cherche à se relever.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1896.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 209, repr. n° 269.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, pp. 160, 161, n° 65, fig. 65 – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 60 (repr.).

Etude critique pp. 23, 24

Cat. 1983 *Etude de bras droit*
Mine de plomb, pierre noire et estompe, h. 0,284; l. 0,194
Musée des beaux-arts, Besançon (D. 2140)

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2140)

1984
L'HOMME QUI CHERCHE À SE RELEVER

Huile sur toile, h. 1,300; l. 0,980

Auteur inconnu

Copie d'un motif du *Radeau de la Méduse,* sans doute par un élève de Géricault dans son atelier.

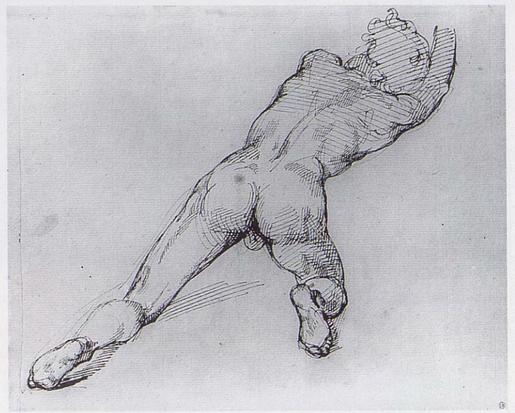
HISTORIQUE: Indiqué par Clément seulement en supplément dans l'édition de 1879, comme appartenant à M. de La Rosière. Une lettre de Jamar à Clément (Fismes, 14 décembre 1867, *Archives Clément*) refuse de reconnaître la main de Géricault dans une esquisse de M. de La Rosière «qui, dit-il, doit être celle qui appartenait à M. Balin, droguiste, rue du marché des blancs-manteaux, n° 5, brocanteur spéculateur et avait dû être restaurée». Mais il s'agit d'une «esquisse», ce qui doit désigner une composition d'ensemble... Le présent tableau apparaît à la vente de tableaux, Drouot, Paris, 19 février 1894, n° 30. Vente Gérard père, Drouot, Paris, 25 février 1896, n° 30. On le retrouve à une vente anonyme, Drouot, Paris, 23 février 1944, n° 16, adjugé 330 000 francs. Collections Hevesy, Paris, 1955; Jacques Dubourg, Paris; Pierre Nathan, Zurich.

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, n° 32 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément peintures n° 104 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 160, n° 64, pl. 64 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 189 D (repr.) – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 189 D (repr.).

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE



1985
ÉTUDE POUR L'HOMME À GENOUX AU CENTRE DU RADEAU

Plume, h. 0,232; l. 0,289

Cachet de la collection Léon Bonnat

Il est représenté nu, vu de dos, tendant le bras droit, le visage tourné vers la gauche, indépendant des deux autres naufragés avec lesquels il forme un groupe dans le tableau définitif. Verso: cf. cat. 1990.

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Walferdin. Catalogué par Clément dès 1867 avec la même localisation. Vente après décès Walferdin, Drouot, Paris, 12-16 avril 1880, n° 289. Adjugé 80 francs à Molinet. Par la suite, collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Dessins de l'Ecole moderne,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1884, n° 311 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 128 – *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 48.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintures français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, pp. 427, 428, 442 – C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 112 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 128 – *Les Dessins de la collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne,* II, Paris, 1925, n° 66 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1972, p. 159, n° 58, fig. 54 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, n° 128 – *Master Drawings by Géricault,*

New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 81 v°, fig. 81*a* – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 38 (repr.).

Etude critique p. 23

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 727 r°)

1985 A
ÉTUDES DIVERSES POUR LE RADEAU

Mine de plomb, plume et encre brune, h. 0,240; l. 0,300

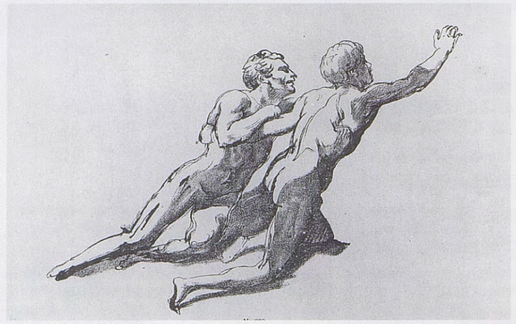
Auteur inconnu

Calque partiel des cat. 1985, 1990 et 2035

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 57. Lot adjugé 355 francs à Sagot, avec le n° 56. Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE



1986
ÉTUDE DE DEUX PERSONNAGES AU CENTRE DU RADEAU

Un homme nu vu de dos, tendant le bras droit, soutient un autre naufragé à côté de lui.

HISTORIQUE: Document connu par une photographie. Il s'agirait d'un essai lithographique.

Etude critique p. 23

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1987
ÉTUDE POUR L'HOMME À GENOUX AU CENTRE DU RADEAU

Plume, lavis de brun et rehauts de blanc, h. 0,200; l. 0,270

Cachet de la collection Alfred Normand

Il est nu, vu de dos, le genou gauche replié, le bras droit tendu, le bras gauche faisant le geste de soutenir un autre personnage, non encore dessiné. Recto: cf. cat. 1966.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 105 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 116 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 149, n° 19 v°, fig. 55 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 73, fig. 73*b*.

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

1988
ÉTUDE POUR L'HOMME À GENOUX AU CENTRE DU RADEAU

Pierre noire, h. 0,257; l. 0,198

Cachet du Musée du Louvre

Il est vu de profil à droite, et porte un vêtement très proche du tableau définitif. A gauche, esquissé, un personnage dont la main s'accroche à son épaule. A droite, un croquis du même personnage soutenu.

HISTORIQUE: Légué en 1911 au Musée du Louvre par Daria-Adèle-Pomme de Mirimonde.

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Grand-Palais, 1900, n° 983 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 120 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 207, repr. n° 264.

BIBLIOGRAPHIE: G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 104 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 159, 160, n° 59, pl. 56 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 73 v°, fig. 73*a* – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, p. 89 (coul.).

Etude critique p. 23

Cat. 1923 *Le Radeau de la Méduse*
Détail

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 3972)

1989
ÉTUDE POUR L'HOMME À GENOUX AU CENTRE DU RADEAU

Pierre noire, h. 0,282; l. 0,190

Inscription en bas à droite: *Géricault*

Le personnage est ici vêtu d'une chemise aux manches retroussées et d'une tunique nouée à la taille; les jambes sont encore nues. Le personnage soutenu par son bras gauche n'est pas figuré. Verso: cf. cat. 1841.

EXPOSITIONS: *(?) Fransk Malerkunst fra det 19nde Aarhundrede,* Statens Museum for Kunst, Copenhague, 1914, n° 286 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 344 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 593 – *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 221 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 34; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 37 – *L'Affaire de la Méduse,* Musée de la Marine, Paris, 1981, s. n° – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 73 r° (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-31 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: (?) E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 82, n° 772 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 160, n° 60, pl. 57 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, cité au n°s 207 et 215.

Etude critique p. 23

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 876.7.2)

1990
AVANT-MAIN DE CHEVAL ET JAMBES DRAPÉES

Mine de plomb et plume, h. 0,289; l. 0,232

A gauche, l'avant-main d'un cheval de profil à droite (cf. t. V, cat. 1579); à droite, une étude des jambes du personnage à genoux au centre du radeau, vêtues d'un pantalon retroussé. Recto: cf. cat. 1985.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 159, n° 58 v°.

Etude critique p. 23

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 727 v°)

1991
PERSONNAGE VU DE DOS

Pierre noire, h. 0,270; l. 0,210

Inscription en bas à gauche: *Naufrage de la Méduse*

Il est barbu, en buste, vêtu d'une chemise, le bras gauche levé, l'épaule découverte et le poing fermé. Il tourne le visage vers la droite.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, pp. 161, 162, nº 71, pl. 70 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 179, fig. 168, 180 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 243, fig. 128, 244.

Etude critique p. 23

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, fº 53 rº)

1992
FIGURE DU RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,815; l. 0,655

Auteur inconnu

Copie partielle d'un motif central du *Radeau de la Méduse,* sans doute par un élève de Géricault, dans son atelier.

HISTORIQUE: Collection John G. Johnson, Philadelphie, 1892.

BIBLIOGRAPHIE: W. R. Valentiner, *Catalogue of a Collection of Paintings and some Art Objects,* III, Philadelphie, 1914, p. 37, nº 795.

Etude critique p. 23

JOHN G. JOHNSON COLLECTION, PHILADELPHIE

1993
ÉTUDE POUR LE PERSONNAGE DE CORRÉARD

Pierre noire, h. 0,270; l. 0,210

Inscription en bas à droite: *Naufrage de la Méduse*

Tendant le bras gauche vers *L'Argus* et se retournant vers ses compagnons au pied du mât, non figurés sur cette feuille.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, pp. 162, 163, nº 76, pl. 75.

Etude critique p. 23

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, fº 52 rº)

1994
ÉTUDE DE BRAS

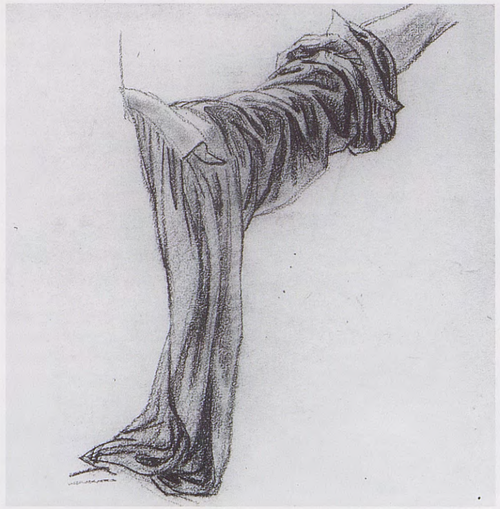
Pierre d'Italie, h. 0,143; l. 0,143

Il s'agit du bras gauche tendu de Corréard, debout au pied du mât, et montrant *L'Argus* à ses compagnons.

HISTORIQUE: Ancienne collection Claude Roger-Marx, Paris; acheté par celui-ci aux héritiers Binder.

Etude critique pp. 23, 24

Cat. 1923 *Le Radeau de la Méduse*
Détail



COLLECTION PARTICULIÈRE

1995
ÉTUDE DE PERSONNAGES POUR LE SAUVETAGE et ÉTUDE DE MAINS

Plume, h. 0,137; l. 0,215

Annoté en bas à gauche: *Gericault*

Deux études de têtes tournées vers la gauche, deux personnages rampant. Dans l'autre sens, trois études de personnages priant ou les bras tendus dans l'attente des sauveteurs. Les études de mains tendues vers la droite, poing serré, ou agrippées à un support, sont pour le thème final de l'*Espérance.* Verso: cf. cat. 1946.

HISTORIQUE: Collection Charles Cournault, Malzéville. Indiqué par Clément dans cette collection parmi un lot de croquis.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, p. 366, note 1 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 355, note 2 – L. Johnson, «La Collection Charles Cournault», in *B.S.H.A.F.,* 1978, pp. 255, 256, fig. 15, 257, 262, note 14.

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

1996
ÉTUDE POUR LE PÈRE

Pierre noire, h. 0,240; l. 0,330

Inscription de Géricault en bas à droite: *[...] rue de / tarente nº 9 en / face le marché ste / catherine*

Il est nu, tourné vers la gauche, le visage barbu de trois quarts, la tête couverte d'une draperie, et appuyé sur la main droite. Dans l'angle supérieur gauche, un croquis du radeau et des naufragés très proche de la composition achevée. Verso: cf. cat. 2012.

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Marcille. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Camille Marcille. Vente Camille Marcille, Drouot, Paris, 8-9 mars 1876, nº 81. Adjugé 27 francs au baron de Laage, selon Clément (en supplément dans l'édition de 1879). Par la suite, collections René Longa, Paris (prêté à une exposition Bernheim-Jeune en 1937); Pierre Dubaut, Paris (prêté à des expositions en 1953, 1964).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 129 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, nº 46 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 50, pl. XII – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 176 (dimensions erronées) – *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, nº 20*d* – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 69 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, nº 76 rº (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991, nº 205, repr. nº 255.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 440 – C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins nº 107 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 120 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 158, nº 50, fig. 44 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 466, nº 120 – L. Johnson, «La Grosse Suzanne, Uncovered», in *Burl. Mag.,* avril 1981, p. 221, note 8.

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

1997
ÉTUDE DE PERSONNAGES POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Plume, h. 0,187; l. 0,137

Etude pour le «Père» nu, assis, la tête dans la main gauche, tourné de profil vers la droite – en sens inverse de la composition définitive – et, au-dessous, une étude coupée de l'homme assis, la tête vers la gauche. Verso: cf. cat. 2039.

HISTORIQUE: Collections E. Martin, Londres (d'après L. Eitner); Frances S. Jowell, Toronto.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 156, nº 40, fig. 32.

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

1998
ÉTUDE POUR LE PÈRE

Plume, h. 0,210; l. 0,220

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Il est nu, tourné vers la gauche, le visage de profil appuyé sur la main droite. Le bras gauche étendu, la jambe droite repliée; l'autre jambe est coupée au genou. Dans le sens de la composition définitive, mais sans le cadavre du fils.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1868 dans la collection Defer. N'apparaît pas dans la vente Defer-Dumesnil, Drouot, Paris, 10-12 mai 1900. Par la suite, collection Pierre Dubaut (cachet), Paris. Acquis par la Graphische Sammlung Albertina de Vienne en 1955. Plusieurs auteurs signalent la provenance Camille Marcille avant la collection Defer, sans justification.

EXPOSITIONS: *Gros, Géricault, Delacroix,* Knoedler, New York, 1938, nº 35 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, nº 47 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 51 – *Les Deux écritures,* Guiot, Paris, 1953, nº 9 –

Géricault, Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 175 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, nº 55.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 119 – R. J. Goldwater, «Gros, Géricault, Delacroix», in *Art in America,* janvier 1939, p. 38 – F. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880,* Londres, 1960, p. 86, pl. 53 B – L. Eitner, Londres, 1972, p. 156, nº 41, fig. 33 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 466, nº 119.

Etude critique p. 23

GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA, VIENNE (Inv. 31.652)

1999
ÉTUDE POUR LE PÈRE

Mine de plomb, plume et encre brune, h. 0,245; l. 0,298

Inscription de Géricault en bas à droite: *marchand, petite rue jocquelai nº 8. l'amoureux, rue traversine nº 28. gerfin rue st benoit nº 17. duchatel.*

Cachet du Musée de Lille

Il est nu, la position des jambes est très proche de celle du tableau définitif, le visage barbu encore de profil. A gauche, la tête seule est étudiée, couverte d'un linge; il porte seulement moustache. Verso: cf. cat. 2021.

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Marcille. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Camille Marcille. Vente Camille Marcille, Drouot, Paris, 8-9 mars 1876, nº 79. Adjugé 27 francs. Acquis à la vente par la Ville de Lille.

EXPOSITIONS: *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, nº 20*c* – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, nº 83 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, nº 75 rº (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 202, repr. nº 256.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 440 – C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins nº 109 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 126 – H. Pluchart, *Catalogue du Musée Wicar,* Lille, 1889, nº 1393 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 156, nº 42, fig. 35 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, nº 126 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, cité au nº 214.

Etude critique pp. 23, 24

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE (Inv. 1393 rº)

1999 A
ÉTUDE POUR LE PÈRE

Mine de plomb, h. 0,196; l. 0,284

Auteur inconnu

Calque du cat. 1999

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du nº 24. Lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du nº 56. Lot adjugé 355 francs à Sagot avec le nº 57. Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

2000
ÉTUDE POUR LE PÈRE

Pierre noire, h. 0,265; l. 0,197

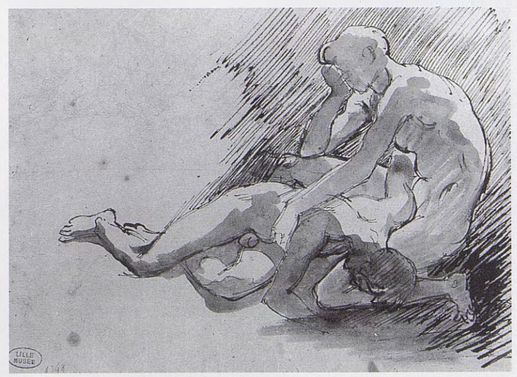
Dans une position très proche du cat. 1996, les jambes davantage repliées et vêtues d'un pantalon retroussé. Le visage est imberbe.

EXPOSITIONS: *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, nº 39 (repr. p. 42).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, pp. 174, fig. 163, 180 – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 57 (repr.).

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE



2001
ÉTUDE POUR LE PÈRE ET LE FILS

Mine de plomb, plume et lavis de brun sur papier jaune, h. 0,176; l. 0,245

Cachet du Musée de Lille

Le groupe est tourné vers la gauche, comme dans la composition définitive. La position du père est semblable, mais le corps du fils présente une variante, couché en avant, le visage caché. Les deux personnages sont nus. Dans le coin supérieur gauche, à la mine de plomb, un rappel très faible du groupe de personnages situés à gauche sur le radeau. Verso: cf. cat. 2027.

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Marcille. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Camille Marcille. Vente Camille Marcille, Drouot, Paris, 8-9 mars 1876, nº 78. Adjugé 20 francs au baron de Laage, selon Clément (en supplément dans l'édition de 1879). Acquis par la Ville de Lille.

EXPOSITIONS: *Die Handschrift des Künstlers,* Kunsthalle, Recklinghausen, 1959, nº 108 – *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, nº 20*h* (repr.) – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, nº 37; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, nº 40 – *From Poussin to Puvis de Chavannes,* Londres, Cambridge, Birmingham, Glasgow, 1974-1975, nº 41, pl. 76 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 201, repr. nº 257 (coul.) – *Tradition and Revolution,* National Gallery, Londres, 1993, nº 57 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 440 – C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins nº 108 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 121 – H. Pluchart, *Catalogue du Musée Wicar,* Lille, 1889, nº 1392 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 156, 157, nº 43, fig. 36 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, nº 121 – H. Oursel, *Le Musée des beaux-arts de Lille,* Paris, 1984, p. 94, fig. 68 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au nº 77, fig. 77*c* – R. Michel, «Géricault: fin du mythe», in *La Revue du Louvre,* 1991, IV, p. 15 fig. 4.

Etude critique p. 23

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE (Inv. 1392 rº)

2002
ÉTUDE POUR LE PÈRE ET LE FILS

Plume, h. 0,247; l. 0,295

Inscriptions en haut à droite: *nº 10*
en bas à droite: *Géricault / naufrage de la Méduse*

Le groupe est tourné vers la droite et correspond à la première idée de la composition, le *Sauvetage.* A gauche, un cadavre couché la tête contre le radeau, un autre étendu sur le dos et un naufragé tendant le bras gauche. Tous les personnages sont nus. Verso: cf. cat. 1580.

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Walferdin. Catalogué par Clément dès 1867 avec la même localisation. Vente après décès Walferdin, Drouot, Paris, 12-16 avril 1880, nº 290. Adjugé 145 francs à Molinet. Par la suite, collection Hermann Burg, Cologne (d'après L. Eitner). Acquis par le Kunstmuseum der Stadt, Düsseldorf en 1926.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, pp. 427, 428, 442 – C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins nº 110 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 122 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 156, nº 39, fig. 31 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, nº 122 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 174, fig. 162, 180.

Etude critique p. 23

KUNSTMUSEUM DER STADT, DÜSSELDORF (Inv. 26/166 rº)

2003
ÉTUDE POUR LE PÈRE ET LE FILS

Plume, h. 0,183; l. 0,238

Très proche de la composition définitive, avec quelques variantes dans la position du fils. Les deux figures sont nues. Verso: cf. cat. 169.

HISTORIQUE: Le verso (cat. 169) pourrait être le nº 75 de la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859: «Etude femme nue vue de dos. Crayon noir.» Sans dimensions. Adjugé 8 francs. Collection S. Cooper, Londres (L. Eitner). Christopher Powney. Claude Aubry.

EXPOSITIONS: *Early Drawings,* Powney, Londres, 1968, nº 33.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 157, nº 44, fig. 37.

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

2003 A
ÉTUDE POUR LE PÈRE ET LE FILS

Plume, h. 0,202; l. 0,277

Alexandre Colin

Calque du cat. 2003

HISTORIQUE: Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du nº 30.

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

2004
ÉTUDE POUR LE FILS MORT

Pierre noire et estompe, h. 0,289; l. 0,205

Variante du cat. 2009 inversée. Il pourrait s'agir d'une contre-épreuve d'un dessin perdu. Recto: cf. cat. 2020.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 163, nº 78 vº, fig. 34.

Etude critique p. 23

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2153 vº)

2005
ÉTUDE POUR LE PÈRE ET LE FILS

Pierre noire, h. 0,293; l. 0,207

Cachet de la collection Léon Bonnat

Variante du groupe de la composition définitive. Le jeune homme est nu, la jambe encore repliée, le bras gauche étendu perpendiculairement au corps, et non plus rejeté en arrière comme dans les études précédentes. Le père est vêtu, sa tête ne repose pas contre sa main droite, qui serre la main de son fils mort. A gauche, une autre étude de ce geste.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat, qui le prête à deux expositions en 1884 et 1889. Légué par testament du 27 mars 1922 par celui-ci aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne. Comme le suggère Lorenz Eitner, ce dessin s'identifie peut-être avec le nº 123 de Clément décrit ainsi: «Figure du père avec le cadavre de son fils. Très belle étude à la mine de plomb. A M. Gigoux h. 0,290; l. 0,210». Aucun dessin correspondant à cette description n'apparaît à la vente de J. G. [Gigoux], Drouot, Paris, 20-23 mars 1882; mais Léon Bonnat pourrait l'avoir acheté directement à J. Gigoux.

EXPOSITIONS: *Dessins de l'Ecole moderne,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1884, nº 310 – *Centennale de l'art français,* Paris, 1889, nº 274 – *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 46 – *Dessins français du XIXe siècle du Musée Bonnat à Bayonne,* Musée du Louvre, Paris, 1979, nº 74.

BIBLIOGRAPHIE: (?) C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins nº 118 – (?) C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 123 – P. de Chennevières, «Exposition rétrospective des dessins», in *G.B.A.,* août 1889, p. 136 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 157, nº 45, fig. 40 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, nº 123 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au nº 76, fig. 76*a* – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 57 (repr.).

Etude critique p. 23

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 725)

2006
HOMME RENVERSÉ À TERRE, MAINTENU OU SECOURU PAR UN AUTRE HOMME

Mine de plomb, h. 0,096; l. 0,122

Auteur inconnu

Inscription en bas à droite: Géricault

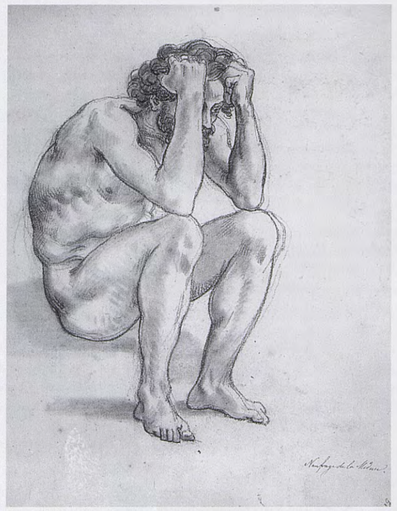
A droite un homme est renversé à terre. A gauche, un autre homme semble le soulever par la tête, à moins qu'il ne soit en train de l'étrangler.

HISTORIQUE: Collé dans l'album des dessins de la collection David d'Angers, p. 17, n° 13. Envoi de Mme Laferme, en 1906, au Musée d'Angers.

BIBLIOGRAPHIE: H. Jouin, *Inventaire général des richesses de l'Art de la France,* t. VIII, 1908, p. 375, note 1, n° 13.

Etude critique p. 23

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ANGERS



2007
ÉTUDE POUR L'HOMME TENANT SA TÊTE DANS SES MAINS

Pierre noire, h. 0,270; l. 0,210

Inscription en bas à droite: *Naufrage de la Méduse*

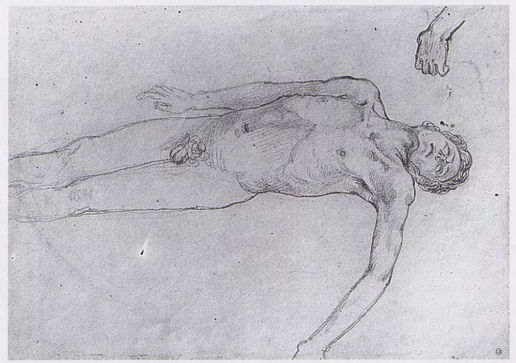
Nu et accroupi, au pied du mât dans le tableau définitif, la tête appuyée sur ses deux poings fermés.

EXPOSITIONS: *Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung,* Kunsthaus, Zürich, 1984, n° 30 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 162, n° 75, fig. 74.

Etude critique p. 23

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 51 r°)



2008
ÉTUDE DE JEUNE HOMME MORT

Pierre noire, h. 0,201; l. 0,285

Cachet de la collection Léon Bonnat

Il est nu, étendu sur le dos, décharné, le bras droit le long du corps, le bras gauche pendant. Peut-être dessiné d'après nature. En haut à droite, étude de la main gauche.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 84.

BIBLIOGRAPHIE: *Les Dessins de la collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne,* I, Paris, 1924, n° 76 (repr.) – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 104 – «Médecine», in *Formes et couleurs,* 1948, n° 1, s. p. (repr.) – L. Eitner, Londres, 1972, p. 158, n° 49, fig. 43 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 77, fig. 77*a* – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 25 (coul.), 178.

Etude critique pp. 23, 29

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 761)

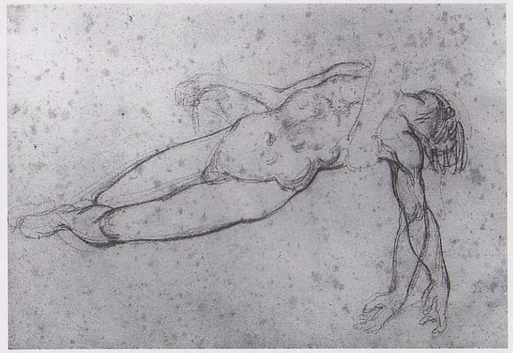
2009
ÉTUDE POUR LE FILS MORT

Pierre noire, h. 0,269; l. 0,186

Etude correspondant à la version définitive; les jambes sont ici repliées. Le bras gauche est repris une fois.

HISTORIQUE: Collection Leblanc, Paris. Acquis de ce dernier par la Ville de Lille en 1864.

EXPOSITIONS: *Meisterwerke aus Frankreichs Museen,* Albertina, Vienne, 1950, n° 161 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 40; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 43 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991, n° 204, repr. n° 258.



BIBLIOGRAPHIE: H. Pluchart, *Catalogue du Musée Wicar,* Lille, 1889, n° 1390 – R. Huyghe, *Le Dessin français, XIXe siècle,* Lausanne, 1948, p. 18 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 157, 158, n° 48, fig. 42 – S. Symmons, "Géricault, Flaxman and Ugolino", in *Burl. Mag.,* octobre 1973, pp. 669, fig. 47, 672 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 77, fig. 77*b*.

Etude critique p. 23

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE (Inv. 1390)

2010
ÉTUDE POUR LE PÈRE ET LE FILS

Mine de plomb et pierre noire, h. 0,185; l. 0,227

Inscription en bas à gauche: *Géricault*

Cachet du Musée de Rouen

Dans le sens et dans la position du tableau définitif, sauf pour les jambes du jeune homme, qui sont ici repliées. Les deux personnages sont nus, le contour des corps légèrement dessiné; seuls la tête renversée, le haut du buste et le bras gauche du fils sont très étudiés et accentués à la pierre noire. A l'extrême droite, reprise du bras gauche. Verso: cf. cat. 1979.

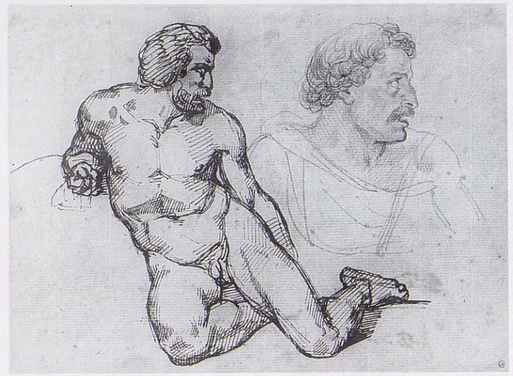
HISTORIQUE: Don Jules Maciet au Musée de Rouen en 1905.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 126 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 590 – *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 265 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 36; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 39 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 77 r° (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-30 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 203, repr. n° 259.

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 172, n° 1387 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 157, n° 47, fig. 41 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 111 (coul.), 179.

Etude critique p. 23

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 905.4.1 r°)



2011
ÉTUDE D'HOMME POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Mine de plomb et plume, h. 0,190; l. 0,262

Cachet de la collection Léon Bonnat

Etude pour l'homme assis à la droite du groupe du père et du fils dans le tableau. Il est ici représenté nu, le visage barbu; à droite, reprise du visage de profil, portant moustache. Verso: cf. cat. 1579.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Dessins de l'Ecole moderne,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1884, n° 312 – *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 47.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 159, n° 54, fig. 49 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 177, fig. 166, 180 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 76, fig. 76*b*.

Etude critique p. 23

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 726 r°)

2012
ÉTUDES D'HOMMES POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Pierre noire, h. 0,240; l. 0,330

Deux études, d'après des modèles d'atelier, pour l'homme assis à la droite du groupe du père et du fils dans le tableau définitif. Celui de gauche est barbu, vêtu d'un pantalon retenu par une lanière de cuir passant sur l'épaule gauche et s'accoude sur un bloc, la jambe gauche étendue. Le modèle de droite, dans la même position, est un Noir; il porte un foulard noué sur les cheveux, une chemise ouverte et un pantalon retenu par une seule bretelle. Recto: cf. cat. 1996.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 45 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 54 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 76 v° (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, n° 205, repr. n° 261.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 107 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 120 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 158, n° 50 v°, fig. 50 – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, p. 80 (coul.).

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

2013
ÉTUDE DE DEUX PERSONNAGES POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Plume, lavis d'encre grise et rehauts de craie sur papier jaune, h. 0,206; l. 0,272

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Il s'agit de l'homme couché la face contre le radeau et l'homme assis à ses côtés, tourné vers la droite. Tous deux sont nus, les modèles étaient Delacroix et Jamar. Verso: cf. cat. 1882.

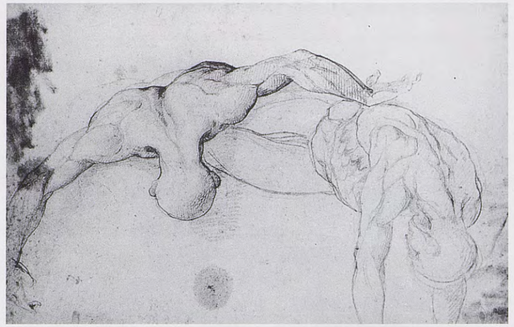
HISTORIQUE: A l'exposition Bernheim-Jeune en 1937 indiqué comme «extrait de l'album du général de Brack». En 1935, prêté à une exposition par Pierre Dubaut dont il porte le cachet. Prêté à des expositions par Georges Renand en 1937, 1952, 1953, 1963.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 44 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 128 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 50 (repr.) – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 53, pl. XII – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 177 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 60 – *Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves,* Bordeaux, 1963, n° 285 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 75, (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 78 r° (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, pp. 158, 159, n° 52, fig. 47.

Etude critique p. 24

COLLECTION PARTICULIÈRE



2014
DEUX ÉTUDES D'ÉCORCHÉS

Mine de plomb, h. 0,232; l. 0,350

Celui de gauche est dans la position de l'homme couché la face contre le radeau; à droite, une variante dans la position les jambes sont de profil, le torse penché en avant, les bras et la tête pendants.

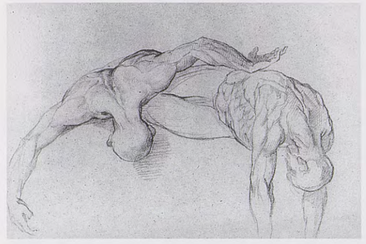
HISTORIQUE: Ancienne collection Thomas S. Cooper (L. Eitner); (?) Christopher Powney, Londres; Robert A. Tuggle, U.S.A. (prêté par lui à l'exposition de Princeton en 1981). Acheté en 1986 par le Musée de l'Université de Princeton sur le John Maclean and Gertrude Magie Fund.

EXPOSITIONS: *Early Drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 51 – *Princeton Alumni Collections: Works on paper,* Princeton, 1981, s. n°, repr. p. 90 – *Around 1800, French Paintings and Drawings 1720-1820,* Aaron, New York, 1986, n° 20 (repr.) – *Théodore Géricault,* Salander O'Reilly, New York, 1987, n° 36 (repr. n° 28) – *The Record of The Art Museum, Princeton University,* 46, 1, Princeton, 1987, pp. 23, 25 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 169, n° 95, fig. 96 – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur», in *B.S.H.A.F.,* 1973, p. 327, fig. 9, 328, 331, note 4 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, repr. n° 221.

Etude critique p. 24

THE ART MUSEUM, PRINCETON UNIVERSITY, PRINCETON (Acc n° 86-9)



2014 A
DEUX ÉTUDES D'ÉCORCHÉS

Pierre noire, h. 0,255; l. 0,402

Alexandre Colin

Calque du cat. 2014

HISTORIQUE: Vente après décès Alexandre Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30.

Etude critique p. 24

COLLECTION PARTICULIÈRE

2015-2015BIS
ÉTUDE DE NAUFRAGÉ ET PÂTRE GUIDANT UN TROUPEAU (FEUILLE COUPÉE EN DEUX)

Mine de plomb, plume et encre brune, h. 0,245; l. 0,302 et h. 0,284; l. 0,204

Etude pour l'homme nu, couché la face contre le radeau. Au-dessus, dans l'autre sens, à la mine de plomb, un croquis de paysage avec un paysan assis. Sur l'autre côté de la feuille, un bouvier guidant un âne et deux bœufs, en haut un chien et une tête de bœuf. Recto: cf. cat. 1960 et 1961.

EXPOSITIONS: *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 71 v° (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 147, n° 15 v°, fig. 45 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 54, fig. D.

Etude critique p. 24

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 890.50 v° et 890.51 v°)

2016
ÉTUDE DE PERSONNAGE POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Mine de plomb, h. 0,206; l. 0,261

Annoté en bas à gauche: *Etude de Géricault d'après Eugène Delacroix 1818-19. Acheté à la vente de feu Louis Boulanger, le 14 mars 1887.*

Il est couché la face contre le radeau, le bras gauche étendu, la main crispée. Le buste est représenté. Delacroix a servi de modèle à Géricault pour ce personnage. D'après L. Eitner, il y a au verso un nu étendu.

HISTORIQUE: N° 918 vente Drouot, Paris, 16 juin 1947 sous le titre «Dos d'homme penché en avant au crayon d'après Delacroix», sans dimensions, adjugé 7100 francs. Prêté par Pierre Dubaut à une exposition en 1964.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 48 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 52 – *Figures nues de l'Ecole française,* Charpentier, Paris, 1953, n° 91 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 61 – *Delacroix, citoyen de Paris,* Musée Delacroix, Paris, 1963, n° 85 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 74 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 79 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 206, repr. n° 263.

BIBLIOGRAPHIE: R. Lebel, Paris, s. d. [1960], pp. 10, 11, 16, note 38, fig. 18 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 158, n° 51, fig. 46 – P. Grunchec «Géricault: problèmes de méthodes», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, pp. 43, 44, fig. 18 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 147 (coul.), 179.

Etude critique p. 24

COLLECTION PARTICULIÈRE

2017
DEUX TÊTES D'HOMMES

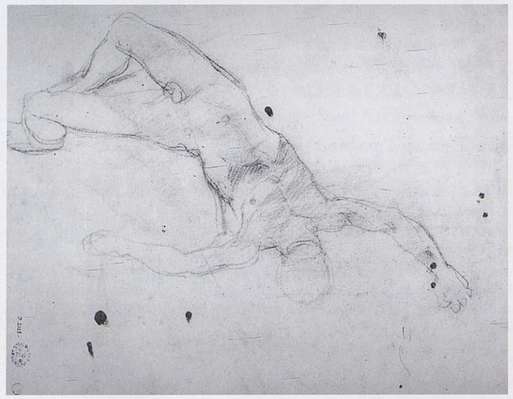
Pierre noire, h. 0,197; l. 0,256

Allongé à terre, le visage de profil vers la droite, le bras droit replié. Il s'agit de deux études pour l'homme couché la face contre le radeau, dont on ne voit que la chevelure dans la composition définitive. Recto: cf. cat. 2018.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 163, n° 79 v°, fig. 48.

Etude critique p. 24

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2125 v°)



2018
ÉTUDE DE CADAVRE

Pierre noire, h. 0,197; l. 0,256

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Une étude pour le cadavre nu plongé dans l'eau à droite du radeau. Verso: cf. cat. 2017.

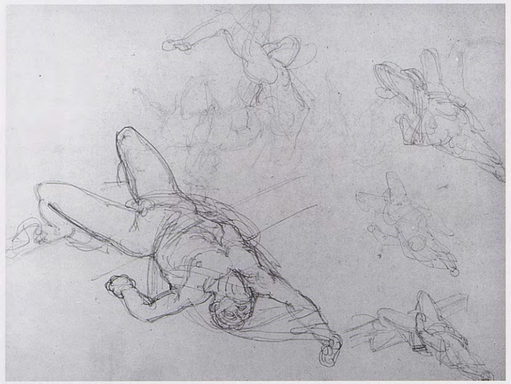
HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Gigoux. Légué par celui-ci au Musée de Besançon en 1896.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 87 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 55 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 117 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 124 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 163, n° 79, fig. 78 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, n° 124 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, cité au n° 217.

Etude critique p. 28

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2125 r°)



2019
PLUSIEURS ÉTUDES DE CADAVRES

Mine de plomb, h. 0,210; l. 0,280

Cinq études avec variantes du cadavre nu plongeant dans l'eau, et accroché à une poutre, ajouté à l'extrême droite dans le tableau définitif. Le drap qui le recouvre est esquissé par quelques coups de crayon. Dans l'autre sens, un cocher à cheval. Recto: cf. cat. 1668.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 46 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 132 – *Cent cinquante ans de dessin,* Bernheim-Jeune, Paris, 1952, n° 74 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 69*bis*.

BIBLIOGRAPHIE: «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* 1971, n° 14, pp. 54, 55, fig. 14 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 163, n° 77, fig. 76.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

2020
ÉTUDE DE CADAVRE

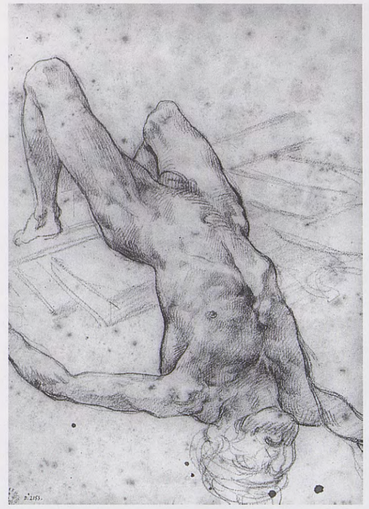
Pierre noire, h. 0,289; l. 0,205

Cachet du Musée de Besançon

Couché sur le dos et renversé en arrière, c'est une étude pour le cadavre plongeant dans l'eau à droite dans la composition définitive. Il est ici dessiné nu. Verso: cf. cat. 2004.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1896 par celui-ci.

EXPOSITIONS: *Dessins de l'Ecole moderne,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1884, n° 313 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 136, pl. V –



De Watteau à Cézanne, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1951, n° 130 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 178 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 56 – *Besançon, le plus ancien musée de France,* Arts Décoratifs, Paris, 1957, n° 153 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 39; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 42 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 86 (repr.) – *Peinture et dessin en France de 1750 à 1830,* Gray, Besançon, Belfort, Dôle, 1977-1978, n° 26 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 217, repr. n° 260.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 116 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 125 – F. Daulte, *Le Dessin français de David à Courbet,* Lausanne, 1953, n° 9 (repr.) – I. Moskowitz, *Great Drawings of all Time,* III, New York, 1962, n° 729 (repr.) – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, pp. 768, fig. 88, 770 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 163, n° 78, fig. 77 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, n° 125 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 175, fig. 164, 180 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 243, fig. 127 – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 51 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, p. 95 (coul.) – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, pp. 84-85 (coul.).

Etude critique p. 28

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2153 r°)

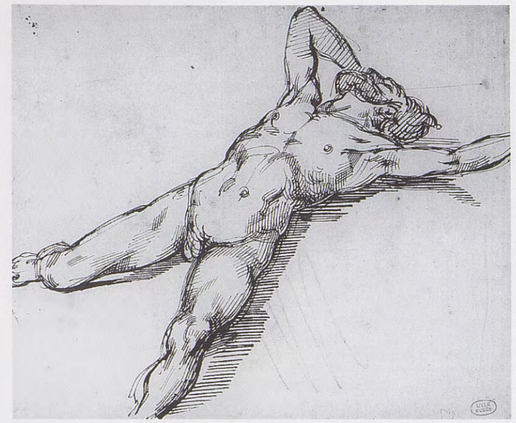
2021
ÉTUDE D'HOMME POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Plume, h. 0,245; l. 0,298

Cachet du Musée de Lille

Il est nu, couché sur le dos, les bras rejetés en arrière, la tête renversée. Le visage est barbu; ce personnage correspond à la *Relation* du naufrage par Corréard et Savigny, où un père mort est pleuré par son fils, première idée sans doute du groupe dans lequel Géricault intervertira ensuite les rôles. Recto: cf. cat. 1999.

EXPOSITIONS: *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, n° 20*c* – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963,

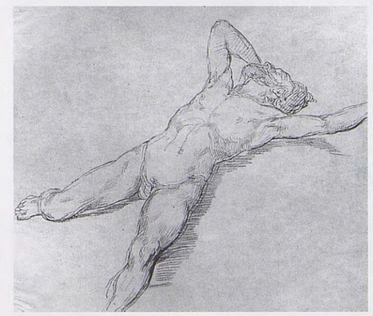


n° 38; Musée des beaux-arts, Rouen 1963, n° 41 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, n° 75 r° (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 109 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 126 – L. Gonse, «Musée de Lille: le Musée Wicar», in *G.B.A.,* janvier 1877, n° 91 – H. Pluchart, *Catalogue du Musée Wicar,* Lille, 1889, n° 1393 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 156, n° 42 v°, fig. 35 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, n° 126 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 177, fig. 165, 180 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 242, fig. 126, 243.

Etude critique p. 28

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE (Inv. 1393 v°)



2021A
ÉTUDE D'HOMME POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Pierre noire, h. 0,263; l. 0,314

Auteur inconnu

Calque du cat. 2021

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 56. Lot adjugé 355 francs à Sagot avec le lot n° 57. Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 24

COLLECTION PARTICULIÈRE

2022
ÉTUDE D'HOMME POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Il est représenté nu, couché, les jambes pliées, le visage contre le radeau, posé sur ses mains. Il pourrait s'agir d'une variante pour le personnage du fils (cf. cat. 2001) ou le personnage couché la face contre le radeau.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque d'Alexandre Colin. Mine de plomb et plume (h. 0,120; l. 0,224). Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30. Collection particulière.

Etude critique p. 28

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2023
ÉTUDE D'HOMME NU

Plume avec traces de mine de plomb, h. 0,216; l. 0,125

Il est debout, la jambe droite repliée, appuyé sur le bras gauche, le visage de profil à gauche. A droite, un visage caricatural. Le verso de la feuille est imprimé.

HISTORIQUE: Don Gaston Le Breton au Musée de Rouen en 1909.

EXPOSITIONS: *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 252 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-33 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: (?) E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 173, n° 1404 – W. Ames, «Some Physical Types Favored by Western Artists», in *G.B.A.,* septembre 1954, p. 112, fig. 16 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 162, n° 74, fig. 73.

Etude critique p. 28

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 933.15.1)

2024
ÉTUDE D'HOMME SUPPLIANT

Il est vu de profil jusqu'à la taille, tourné vers la droite, les deux bras tendus, les mains jointes. Représenté nu, il porte une barbe. A droite, un autre personnage affaissé sur lui-même, très légèrement indiqué.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque d'Alexandre Colin. L'original est peut-être le dessin qui est passé à la vente du cabinet Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, n° 60. Pierre noire (h. 0,294; l. 0,210). Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30. Collection particulière.

Etude critique p. 28

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2025
ÉTUDE DE NU POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Plume, h. 0,050; l. 0,070

Cachet de la collection Chennevières

Il est à demi étendu, la jambe droite repliée, s'appuyant sur le bras droit, touchant sa tête du bras gauche replié, dans un geste de désespoir.

HISTORIQUE: Collection Chennevières. Faisait peut-être partie du n° 626 de la vente après décès Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900 (études et croquis, six dessins à la plume dont un rehaussé d'aquarelle, sans dimensions). Prêté par Pierre Dubaut à des expositions, en 1924 avec le cat. 2026, en 1936 et 1937, avec des dessins de dimensions équivalentes représentant des Nègres et des Orientaux (cf. t. VII).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, partie du n° 116 – *Géricault,* Sterner, New York, 1936, partie du n° 23 (repr.) – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, partie du n° 158 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, partie du n° 67 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, partie du n° 213 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, partie du n° 66 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 88.

BIBLIOGRAPHIE: P. de Chennevières, «Une collection de dessins d'artistes français», X, in *L'Artiste,* septembre 1895, p. 174.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

2026
ÉTUDE DE NU POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Plume, h. 0,050; l. 0,080

Cachet de la collection Chennevières

Même position que le cat. 2025

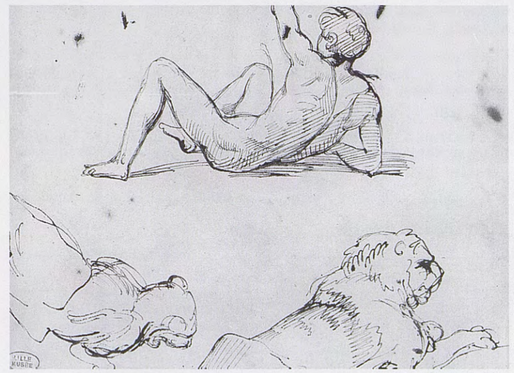
HISTORIQUE: Collection Chennevières. Faisait peut-être partie du n° 626 de la vente après décès Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900 (études et croquis, six dessins à la plume dont un rehaussé d'aquarelle, sans dimensions). Prêté par Pierre Dubaut à des expositions, en 1924 avec le cat. 2025, en 1936 et 1937, avec des dessins de dimensions équivalentes représentant des Nègres et des Orientaux (cf. t. VII).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, partie du n° 116 – *Géricault,* Sterner, New York, 1936, partie du n° 23 (repr.) – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, partie du n° 158 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, partie du n° 67 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, partie du n° 213 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, partie du n° 66 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 88.

BIBLIOGRAPHIE: P. de Chennevières, «Une collection de dessins d'artistes français», X, in *L'Artiste,* septembre 1895, p. 174.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE



2027
ÉTUDE D'HOMME NU ET DE LIONS

Mine de plomb et plume sur papier jaune, h. 0,180; l. 0,250

Cachet du Musée de Lille

Etude pour l'homme qui cherche à se relever en s'accrochant à l'un des signaleurs, à droite dans la composition définitive. Au-dessous, deux études de lion couché, vu de profil. Recto: cf. cat. 2001.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 108 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 121 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 157, n° 43 v°, fig. 59 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 201.

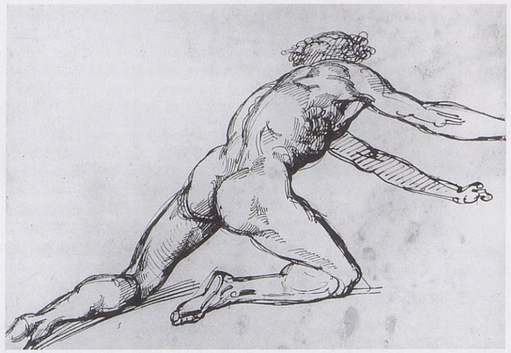
Etude critique p. 28

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE (Inv. 1392 v°)

2028
ÉTUDE D'HOMME NU

Plume et encre brune, h. 0,197; l. 0,267

Etude pour le personnage à genoux au centre. Ici, il tend les deux bras en avant; dans la composition définitive, son dos est redressé et il soutient du bras gauche un autre naufragé. Verso: cf. cat. 1539.



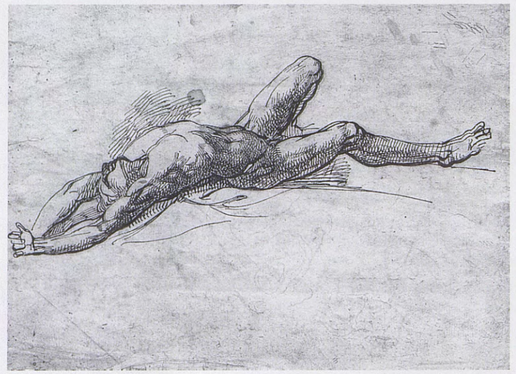
HISTORIQUE: Collections E. Martin, d'après Lorenz Eitner; Frances S. Jowell, Toronto.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 84 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 81 r° (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, 1991-1992, n° 187, repr. n° 228.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 159, n° 57, fig. 53 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 178, fig. 167, 180 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, cité au n° 186.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE



2029
HOMME NU ÉTENDU SUR LE DOS

Plume et encre brune, h. 0,195; l. 0,273

Il est renversé en arrière et tourné vers la gauche, les bras étendus. Peut-être un projet pour l'un des noyés de la scène de la *Mutinerie* ou le personnage du fils dans la première version du thème, celle du *Sauvetage* (?). Il rappelle également le cadavre couvert d'un drap, ajouté au dernier moment, mais inversé. Dans l'autre sens de la feuille, très légèrement dessiné, un homme nu tendant le bras en geste de menaces (?). Verso: cf. cat. 1179.

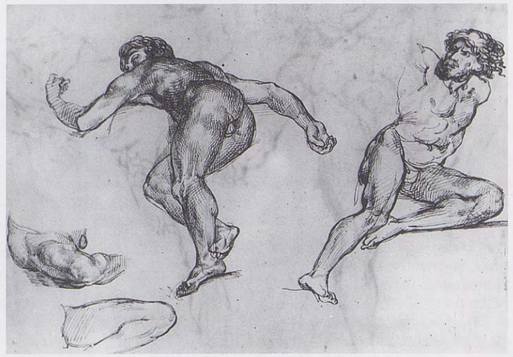
HISTORIQUE: Collection Léon Suzor, Paris, 1951. Vente galerie Motte, Genève, 2-3 novembre 1971, n° 16. Vente Kornfeld & Klipstein, Berne, 13 juin 1974, n° 286. A cette vente indiqué comme autrefois collection Suzor Paris, et galerie Dr W. Raeber, Bâle. Acquis par le National-museum de Stockholm.

EXPOSITIONS: *De Watteau à Cézanne,* Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 1951, n° 133 – *Cent cinquante ans de dessins,* Bernheim-Jeune, Paris, 1952-1953, n° 67.

BIBLIOGRAPHIE: P. Bjurström, *French Drawings,* Stockholm, 1986, n° 1564 r° (repr.).

Etude critique p. 28

NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM (NMH 113 / 1974 r°)



2030
FEUILLE D'ÉTUDES

Plume, h. 0,241; l. 0,343

Un homme nu étendu, vu de dos. A droite, un homme nu assis, penché, sur le côté. En bas à gauche, deux études de jambes repliées. Verso: cf. cat. 2036.

HISTORIQUE: Collections E. Martin, Londres; Frances S. Jowell, Toronto.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 82 (repr.) – *Rubenism,* Brown University, Providence, 1975, n° 77 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 74 r° (repr.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 38 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 178, repr. n° 225.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, «Dessins de Géricault d'après Rubens: la genèse du "Radeau de la Méduse"», in *Revue de l'art,* 1971, n° 14, pp. 53, 54, fig. 11 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 169, n° 94 r°, fig. 94.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

2030 A
FEUILLE D'ÉTUDES

Mine de plomb, h. 0,205; l. 0,265

Auteur inconnu

Calque partiel du cat. 2030

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 56. Lot adjugé 355 francs à Sagot avec le n° 57. Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

2030 B
FEUILLE D'ÉTUDES

Mine de plomb, h. 0,105; l. 0,195

Auteur inconnu

Calque partiel du cat. 2030

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 56. Lot adjugé 355 francs à Sagot avec le n° 57. Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

2031
HOMME NU À GENOUX VU DE DOS

Plume, h. 0,137; l. 0,085

Il tend le bras gauche en geste d'appel. Il s'agit d'une étude de personnage pour la version du *Sauvetage.*

HISTORIQUE: Collection E. Martin, Londres; Frances S. Jowell, Toronto.

EXPOSITIONS: *Rubenism,* Brown University, Providence, 1975, n° 76 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 159, n° 56, fig. 52.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

2032
HOMME NU À GENOUX VU DE DOS

Plume, h. 0,137; l. 0,075
Etude d'un personnage pour la version du *Sauvetage.*
HISTORIQUE: Collection E. Martin, Londres; Frances S. Jowell, Toronto.
BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 159, n° 55, fig. 51.
Etude critique p. 28
COLLECTION PARTICULIÈRE

2033
FEUILLE D'ÉTUDES

L'ensemble de la feuille présente des études pour le *Sauvetage.*

HISTORIQUE: Feuille découpée connue dans sa version primitive par ce calque dont certaines parties sont localisées (cat. 1997, 2031 et 2032). Plume (h. 0,265; l. 0,245). Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 56. Lot adjugé 355 francs avec le n° 57. Collection Sagot-Le Garrec, collection particulière. L'homme nu couché sur le ventre en bas à gauche et le bas de la figure assise en bas à droite sont uniquement connus par ce calque.

Etude critique p. 28

2034
ÉTUDE D'HOMME VU DE DOS

Pierre noire et estompe, h. 0,276; l. 0,204

Inscriptions en haut à droite: 73
en bas à droite: *Géricault*
Collection Thomas Lawrence

Cachet de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Il est vu de dos, vêtu d'une culotte retroussée aux genoux, le genou droit plié. Les deux bras s'appuient sur un socle posé à gauche du personnage.

HISTORIQUE: Collection du peintre Thomas Lawrence. Passe à sa vente le 18 juin 1830, Christie, Londres, partie des n°s 222 ou 223. Collection Jean Gigoux. Vente J. G. ... [Gigoux], Drouot, Paris, 20-23 mars 1882, n° 594. Probablement racheté (21 francs). Légué au Musée de Besançon en 1896 par Jean Gigoux.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 211, repr. n° 268.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 162, n° 73, fig. 72.

Etude critique p. 28

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2154)

2035
ÉTUDES DE NÈGRES

Mine de plomb, plume et encre brune, h. 0,230; l. 0,285

Inscription en bas à droite: *Géricault*

Cachet de la collection His de La Salle

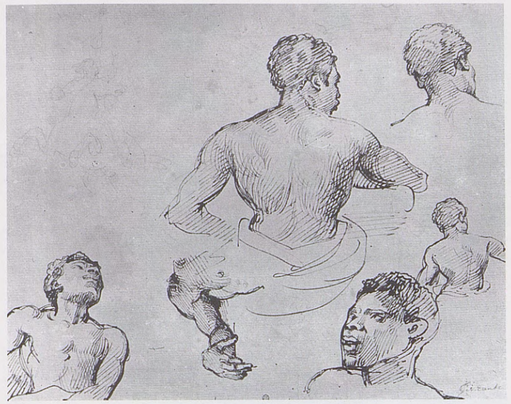
A la plume, en buste, de dos et de face. Etude du bras et de la tête. En haut à gauche, à la mine de plomb, très légèrement tracé un cavalier, vu de face, portant un étendard sur un cheval au galop.

HISTORIQUE: Collection His de La Salle. Don au Musée de Lyon en 1877.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 172 – *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, n° 20g – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 45; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 49 – *De Géricault à Léger,* Lyon, 1989, n° 41 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 210, repr. n° 267 – *The Real and the Spiritual,* Pittsburgh, Northampton, 1992, n° 40 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 104 – F.-H. Lem, «Le Thème du Nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962,

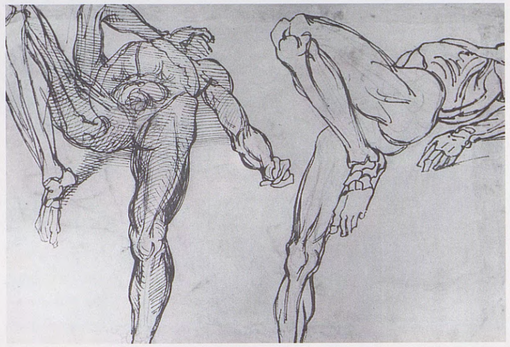
Cat. 2034 *Etude d'homme vu de dos*
Mine de plomb et estompe, h. 0,276; l. 0,204
Musée des beaux-arts, Besançon (D. 2154)



p. 9 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 161, n° 70, fig. 69 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 60, fig. 60*b* – D. Brachlianoff, «De Géricault à Léger», in *L'Œil,* juin 1989, pp. 62 (repr.), 63.

Etude critique p. 28

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LYON (Inv. X-1029, 25)



2036
ÉTUDES ANATOMIQUES

Mine de plomb et plume, h. 0,242; l. 0,343

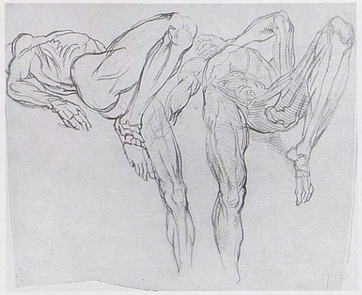
Etude ostéologique et myologique de deux corps allongés vus en perspective horizontale. Recto: cf. cat. 2030.

EXPOSITIONS: *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 74 v° (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 169, n° 94, fig. 93 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 178, repr. n° 226.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE



2036 A
ÉTUDES ANATOMIQUES

Mine de plomb et plume, h. 0,260; l. 0,330

Auteur inconnu

Calque inversé de 2036

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, 4 mars 1912, partie du n° 56. Lot adjugé 355 francs à Sagot avec le n° 57. Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

2037
ÉTUDE D'ÉCORCHÉ

Plume, sanguine et lavis de bistre, h. 0,295; l. 0,182

Cachet de la collection Léon Bonnat

Il est vu de dos, allongé à terre.

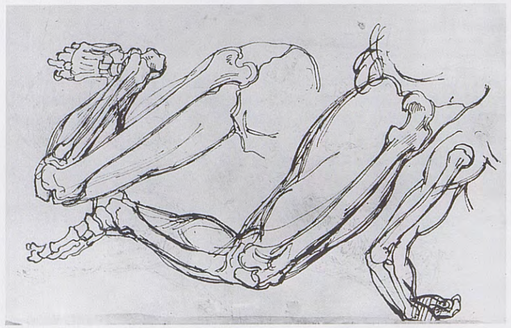
HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 86.

BIBLIOGRAPHIE: R. Regamey, Paris, 1926, pl. 38 – Waldemar-George, *Le Dessin français de David à Cézanne,* Paris, 1929, p. XLIII, pl. XXV – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 126 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 59 (repr.).

Etude critique p. 28

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 763)



2038
ÉTUDES ANATOMIQUES

Plume, h. 0,135; l. 0,211

A gauche en haut, étude ostéologique et myologique d'une jambe gauche repliée; en dessous, vers la droite, en plus grand, étude de la même jambe un peu plus allongée. En dessous, étude ostéologique et myologique d'un bras droit. Recto: cf. cat. 1135.

BIBLIOGRAPHIE: *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 75 v°, fig. 75*b*.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

2039
ÉTUDE DE CADAVRE

Mine de plomb et plume, h. 0,187; l. 0,137

C'est une étude myologique et ostéologique pour le cadavre flottant de droite. En bas, coupé, le sabot d'un cheval. Recto: cf. cat. 1997.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 156, n° 40 v°, fig. 95.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

2040
SIX ÉTUDES DE TÊTES

Pierre noire, h. 0,254; l. 0,394

Inscription en bas à droite: *Géricault*

Cachets des collections Jean Gigoux et Antonio Barboza

Etude de têtes pour différents personnages du *Radeau de la Méduse:* l'homme à genoux au centre tendant les deux bras, les visages de Savigny et Corréard au pied du mât, tous trois selon le même modèle moustachu. Un autre modèle barbu a posé pour le personnage de Savigny, vu en pied, et en bas, pour l'homme assis, le visage de profil et à nouveau l'homme à genoux au centre tendant les deux bras.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Jean Gigoux. Vente J. G... [Gigoux], Drouot, Paris, 20-23 mars 1882, partie du n° 593. Lot adjugé 30 francs. Collection Antonio Barboza. Par la suite, collection Wildenstein, New York, vers 1947. Vendu à Walter C. Baker, New York, en 1950, qui le lègue au Metropolitan Museum of Art de New York en 1972.

EXPOSITIONS: *French XIX Century Drawings,* Wildenstein, New York, 1947-1948, n° 26 – *Drawings through Four Centuries,* Wildenstein, New York, 1949, n° 63 – *Théodore Géricault,* Salander O'Reilly, New York, 1987, n° 35 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 214, repr. n° 272.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 114 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 131 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 170, n° 98, fig. 99 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, n° 131 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 65, fig. 55*a* – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, p. 81 (repr.).

Etude critique p. 29

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK (Acc. n° 1972.118.216)

2041
TÊTE D'ÉTUDE

Plume et encre brune, h. 0,087; l. 0,134

De profil à gauche, il est barbu et porte un mouchoir noué sur la nuque. Il pourrait s'agir d'une étude pour la figure du père.

HISTORIQUE: Collections E. Martin, Londres; Frances S. Jowell, Toronto.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 193-A, repr. n° 274.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 157, n° 46, fig. 39 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 69, fig. 69*a*.

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE

2042
ÉTUDES DE TÊTES

Mine de plomb, plume et encre brune sur papier brun, h. 0,210; l. 0,261

Inscription en bas à gauche: *Géricault*

Trois études de têtes de soldats pour la *Mutinerie:* l'officier enserrant le mât du bras gauche, un autre à l'extrême droite de la composition retenant un de ses compagnons blessé qui tombe en arrière, et en bas une étude pour la main appuyée sur une barrique, à droite.

HISTORIQUE: D'après l'exposition Géricault, Paris, 1991-1992, collection Boudot-Lamotte; collection César de Hauke, Paris, qui le prête à une exposition en 1953. Vente anonyme, Galliera, Paris, 7 décembre 1976, n° 4 (repr.); Hazlitt, Gooden and Fox, Londres, 1977 (repr.). Acquis par le Musée de Baltimore sur le F.B. Thalheimer Memorial Bequest Fund en 1977.

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, n° 24 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 145 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 47 – *Nineteenth Century French Drawings,* Hazlitt, Londres, 1977, n° 13, pl. 14 – *Master Drawings and Watercolors of the Nineteenth and Twentieth Centuries,* New York, Des Moines, Corpus Christi, Houston, Denver, 1979-1980, n° 5 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 69 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 192, repr. n° 273.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, «Géricault at Winterthur», in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 259 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 152, n° 31 – «Autres acquisitions ou dons récents», in *La Chronique des arts,* mars 1978, p. 94.

Etude critique p. 29

THE BALTIMORE MUSEUM OF ART, BALTIMORE (Inv. 1977.44)

2043
VUE DU PAVILLON DE BRETEUIL À SÈVRES

Huile sur toile, h. 0,310; l. 0,395

Au premier plan, deux pignons surmontés de toits. A gauche, plus en arrière, plusieurs maisons dont on voit principalement toits et cheminées. En arrière-plan, le Pavillon de Breteuil entouré sur la colline de Saint-Cloud. Lumière orangée.

HISTORIQUE: Peint lors du séjour de l'artiste à Sèvres (probablement début 1819) dans l'auberge où Théodore Lebrun soignait sa jaunisse (cf. t. I, doc. 1); est resté depuis lors dans la famille Lebrun. Un document de la main de T. Lebrun indique: «Vue du pavillon de Breteuil dans le parc de St Cloud, prise d'une maison de Sèvres (restaurant, ancien bureau

des voitures publiques *les accélérées*). Pochade peinte en une demi-heure et en ma présence par mon ami Th. Géricault. Th. Lebrun.»

BIBLIOGRAPHIE: L. Batissier, «Géricault», in *Revue du XIXe siècle,* Paris, 1842 (cf. t. I, doc. 333) – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 134 – M. Tourneux, «Particularités intimes sur la vie et l'œuvre de Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1912, pp. 56-64 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 191 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 191 (repr.).

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE

2044
HOMME MALADE ÉTENDU SUR UN LIT

Mine de plomb, h. 0,225; l. 0,315

Il est demi-nu, la tête sur l'oreiller, tournée vers sa gauche; il dort. Il est imberbe, le visage est amaigri; les côtes sont saillantes.

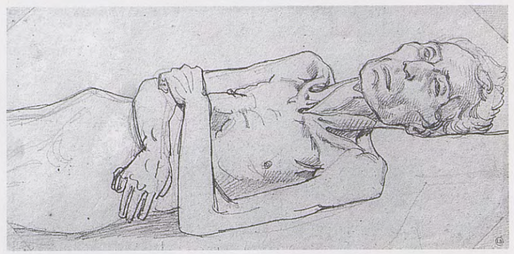
HISTORIQUE: Exposé en 1953 comme ayant appartenu à Maurice Gobin; indiqué par celui-ci comme ayant été dans la collection Jacques Lipchitz.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Winterthur, 1953, n° 180.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, *Géricault dans la collection d'un amateur,* Paris, s. d. [1958], n° 43 (repr.) – M. Gobin, *L'Art expressif au XIXe siècle français,* Paris, 1960, s. p. (repr.) – L. Eitner, Londres, 1972, p. 164, n° 82, fig. 81.

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE



2045
ÉTUDE D'HOMME DÉCHARNÉ

Pierre noire, h. 0,116; l. 0,239

Cachet de la collection Léon Bonnat

Il est nu, allongé sur le dos.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 85.

BIBLIOGRAPHIE: Waldemar-George, *Le Dessin français de David à Cézanne,* Paris, 1929, p. XLV, pl. XXVIII – Waldemar-George, «Maîtres de l'énergie intérieure», in *L'Amour de l'art,* décembre 1935, pp. 350 (repr.), 355 – G. Diehl, *Le Dessin en France au XIXe siècle,* Paris, 1950, p. 42 (repr.) – M. Serullaz, *Peintres maudits,* Paris, 1968, p. 95 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1972, p. 164, n° 81, fig. 80 – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur», in *B.S.H.A.F.,* 1973, p. 331, note 4 – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold", in *The Art Bulletin,* December 1992, p. 614, fig. 20.

Etude critique p. 29

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 762)

2046
ÉTUDE DE BRAS COUPÉ ET DE MAIN DROITE

Toile marouflée sur bois, h. 0,180; l. 0,335

L'avant-bras est dirigé vers la gauche, la paume de la main ouverte.

HISTORIQUE: Ce tableau a dû faire partie du lot 4 de l'inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Dix toiles avec études de têtes et autres études de divers partie [*sic*] du corps humain prisées quinze francs» (cf. doc. 299). On le retrouve à la vente après décès Géricault, hôtel de Bullion, Paris, 2-3 novembre 1824, n° 17: «Dix études de diverses parties du corps humain». Lot adjugé 18 francs (cf. doc. 311). Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Lehoux. Don de celui-ci au Musée du Louvre en 1890.

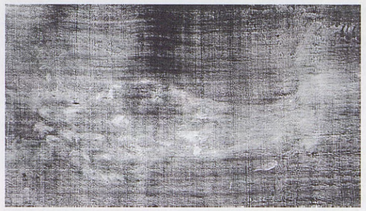
EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 11. *Le Corps en morceaux,* Orsay, Paris, 1990, n° 205, repr. n° 359.

Cat. 2043 *Vue du Pavillon de Breteuil à Sèvres*
Huile sur toile, h. 0,310; l. 0,395
Collection particulière

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, septembre 1867, peintures n° 100 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 106 – C. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 943, pl. 337 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.*, février 1959, pp. 119, 125, note 20 – R. Lebel, Paris, s. d. [1960], p. 6 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 168, n° 90, fig. 89 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1972, p. 181 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 453, n° 106 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 412, note 8 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 178 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 233 (fig. A) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 345, note 133 – I. Compin et A. Roquebert, *Catalogue sommaire illustré du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay,* Ecole française, A-K, Paris, 1986, p. 278 (repr.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 101 (coul.), 179.

Etude critique p. 29

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 581)



2046 A
ÉTUDE DE BRAS COUPÉ ET DE MAIN DROITE

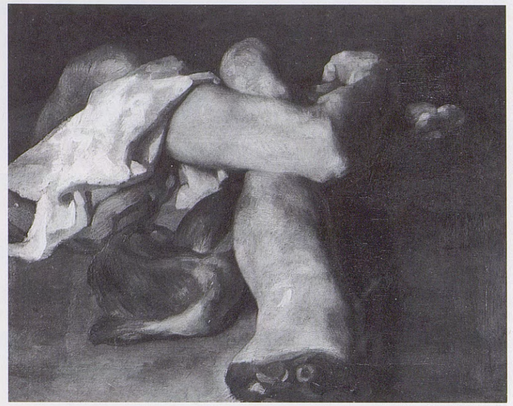
Photographie aux rayons X (photographie du Laboratoire de recherche des Musées de France).

Etude critique p. 29

2046 B
ÉTUDE DE BRAS COUPÉ ET DE MAIN DROITE

Photographie en lumière rasante (photographie du Laboratoire de recherche des Musées de France).

Etude critique p. 29



2047
ÉTUDE DE BRAS ET DE JAMBES COUPÉS

Huile sur toile, h. 0,375; l. 0,460

Deux jambes coupées au-dessus du genou et un bras couvert d'un linge blanc.

HISTORIQUE: Le tableau a dû faire partie du lot 4 de l'inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824 (voir doc. 299): «Dix toiles avec études de têtes et autres études de divers partie *(sic)* du corps humain prisées quinze francs». On retrouve ce lot à la vente après décès Géricault, hôtel de Bullion, Paris, 2-3 novembre 1824, n° 17 (voir doc. 311): «Dix études de diverses parties du corps humain». Lot adjugé 18 francs. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Lehoux. Don de celui-ci au Musée du Louvre en 1890. Déposé au Musée de Rouen (Inv. D. 972.1).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 41 – *Géricault,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 10 – *Goya,* Hamburger Kunsthalle, Hambourg, 1980-1981, n° 524 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, avril 1867, p. 329, note 2; septembre 1867, peintures n° 102 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 131, note 2; peinture n° 108 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – «Cronache parigine», in *Emporium,* juillet 1937, p. 384 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 84 – P. Courthion, Genève, 1947, p. 199, note 2 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 179, 342 – P. Vallery-Radot, «L'Anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault», in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, p. 614, note 7 – C. Sterling et M. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 942, pl. 337 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824», in *G.B.A.*, février 1959, pp. 119, 125, note 20 – R. Lebel, Paris, s. d. [1960], p. 6 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 50 – «Géricault», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s. p. – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 194, 363 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 169, n° 93, fig. 91 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1972, p. 181 – L. Eitner, Supplément, Paris, 1973, p. 453, n° 108 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 412, note 8 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 180 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 233, fig. C –

L. Eitner, Londres, 1983, p. 345, note 133 – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 210 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 180 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 175.

Etude critique pp. 29, 30

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 589 A)

2047 A
ÉTUDE DE BRAS ET DE JAMBES COUPÉS

Photographie aux rayons X: La toile étant tournée en sens inverse, on distingue à gauche un guerrier vu casqué de face, le visage de profil à droite; à droite, dans le sens vertical, le bas du corps d'un personnage tenant une épée (photographie du Laboratoire de recherche des Musées de France).

Etude critique p. 30

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 579 A)

2048
ÉTUDE DE BRAS ET JAMBES COUPÉS

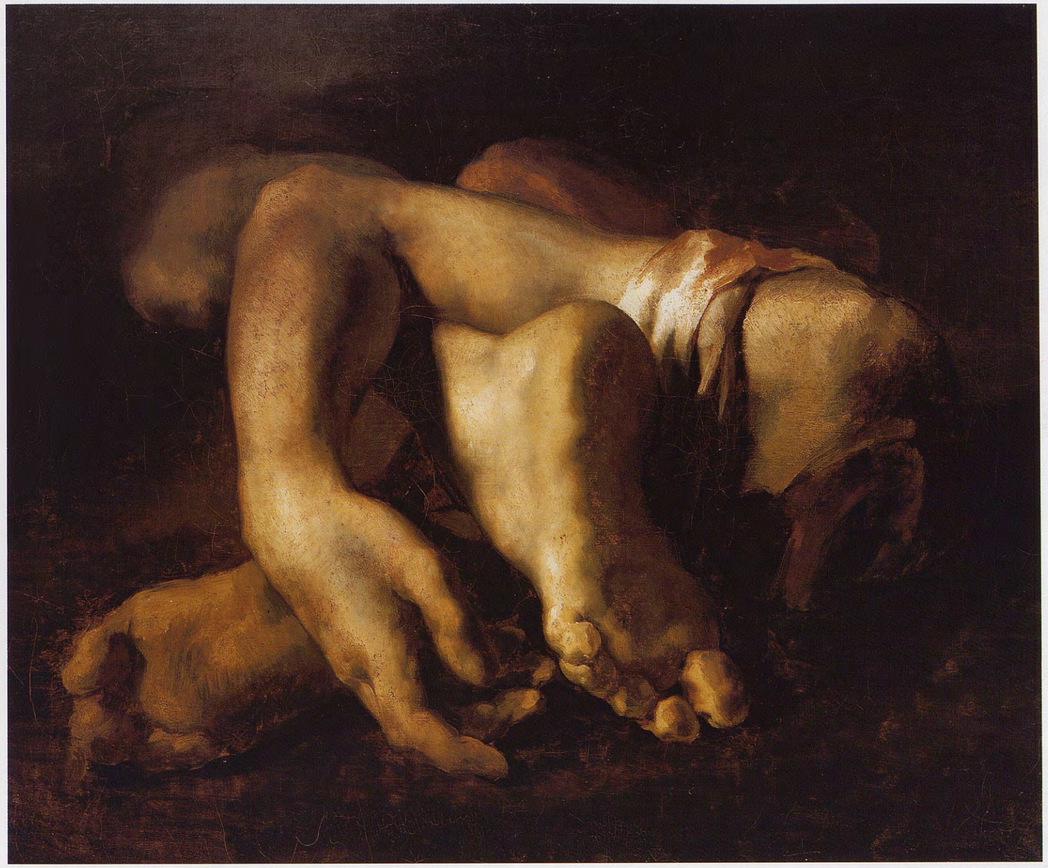
Huile sur toile, h. 0,520; l. 0,640

Les deux jambes sont vues par les pieds; le bras repose sur ces deux membres coupés, un linge sur l'épaule. Ce sont les mêmes débris anatomiques qu'au cat. 2047, mais sous un autre angle.

HISTORIQUE: A sans doute fait partie du lot 4 de l'inventaire après décès de Géricault (voir doc. 299), 23 juin 1824: «Dix toiles avec études de têtes et autres études de divers partie *(sic)* du corps humain prisées 15 francs», puis est passé à la vente après décès Géricault (voir doc. 311), hôtel de Bullion, Paris, 2-3 novembre 1824, partie du n° 17: «Dix études de diverses parties du corps humain». Lot adjugé 18 francs. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Jules Claye. Acquis par Alfred Bruyas en 1874 par l'intermédiaire de Théophile Silvestre. Legs Bruyas au Musée de Montpellier en 1876.

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Paris, 1889, n° 383 – *Les Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier,* Orangerie, Paris, 1939, n° 54 – *Meisterwerke des Museums in Montpellier,* Kunsthalle, Berne, 1939, n° 43 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 10; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 9 – *La Ricerca dell'identità,* Palazzo Reale, Milan, 1974-1975, n° 4 (repr.) – *Le Nu,* Musée Fabre, Montpellier, 1978, n° 26 (repr.) – *Courbet à Montpellier,* Musée Fabre, Montpellier, 1985, n° 71 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 175, repr. n° 224 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: P. Burty, «Vente Raffet», in *G.B.A.,* 1er juin 1860, p. 314 – C. Blanc, *Histoire des peintres, Ecole française,* III, Paris, 1863, note p. 12 – C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 329; septembre 1867, peintures n° 101 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 131, peintures n° 107 – A. Bruyas, *Musée de Montpellier, la galerie Bruyas,* Paris, 1876, p. 577, n° 96 – Usquin, «Le Musée de Montpellier», in *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements,* 1877, p. 106 – *I.R.A.F., Province, Monuments Civils,* I, Paris, 1878, p. 212 – H. Houssaye, «Un maître de l'Ecole française, Théodore Géricault», in *Revue des deux mondes,* 15 novembre 1879, p. 385, note 1 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 166 – P. Borel, *Le Roman de Gustave Courbet,* Paris, 1922, pp. 26-27 – L. Rosenthal, «L'Art et l'influence de Géricault», in *Revue de l'art,* avril 1924, p. 230, note 1 – L. Rosenthal, «Géricault et la médecine», in *Le Progrès médical,* suppl. ill., 1924, n° 4, p. 25 – A. Joubin, *Musée Fabre,* Paris, 1926, p. 172, n° 562 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 104, note 2 – L. Gillet, *Le Trésor des musées de province,* Paris, 1934, p. 222 – A. Lhote, *Parlons peinture,* Paris, 1936, p. 104 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, pp. 84, 89 – J.-G. Goulinat, «Les Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier», in *Le Dessin,* mars 1939, p. 456 – A. Joubin, «Le Musée de Montpellier à l'Orangerie des Tuileries», in *Beaux-Arts,* 24 mars 1939, p. 2 – J. Mauny, «Musée Fabre, Montpellier, Masterpieces of a French Provincial Museum» in *Magazine of Art,* août 1940, pp. 461 (repr.), 495 – A. Lhote, *De La Palette à l'écritoire,* Paris, 1946, p. 148 – P. Courthion, Genève, 1947, p. 199 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 53 (repr.) – «Géricault», in *Sele Arte,* novembre-décembre 1954, p. 42 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 179, 342 – P. Vallery-Radot, «L'Anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault», in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, p. 614, note 7 – C. Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours,* Paris, 1959, pp. 89, 140, note 213 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 125, note 20 – G. Dumur, «La Galerie Bruyas», in *L'Œil,* décembre 1959, pp. 91 (repr.), 92 – R. Lebel, Paris, s. d. [1960], p. 6 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 144, fig. 45 – «Géricault», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s. p. – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 48 (repr.) – F.-H. Lem, «Géricault, peintre de la mer», in *Le Peintre,* 15 novembre 1968, p. 5 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 194, 363 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 168-169, n° 92, fig. 92 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 453, n° 107 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 412, 413, note 9 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 179 (repr.), pl. XL. A (coul.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 233, fig. B – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 183, fig. 172, 345, note 133 – *Chefs-d'œuvre de la peinture,* Musée Fabre, Montpellier, 1988, pp. 146, 147 (repr.) – T. Bajou, "The Musée Fabre and its Collectors", in *Apollo,* janvier 1989, p. 8, n° 8 (repr.) – M. Fried, *Courbet's Realism,* Chicago et Londres, 1990, pp. 26 (fig. 12), 27 – G. Tinterow, "The Times of the day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* winter 1990-1991, p. 51, fig. 10*e* – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, pp. 210, 211 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 247, fig. 132, 428, note 133 – P. Grunchec, éd.



Cat. 2048 *Etude de bras et de jambes coupées*
Huile sur toile, h. 0,520; l. 0,640
Musée Fabre, Montpellier

mise à jour, Paris, 1991, nº 179 – B. Noël, *Géricault,* pp. 62, 63 (repr.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 96 (coul.), 104, 178 – A. Jourdan, «Alfred Bruyas (1821-1877), un grand collectionneur montpelliérain», in *L'Œil,* juillet-août 1992, p. 24 (repr.) – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, p. 82 (coul.) – A. de Paz, *Il Romanticismo e la pittura,* Naples, 1992, p. 479, nº 51 (repr.), erreur de localisation – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold", in *The Art Bulletin,* décembre 1992, pp. 599, 601, fig. 3, 603.

Etude critique pp. 30, 40

MUSÉE FABRE, MONTPELLIER

2049
ÉTUDE DE BRAS ET JAMBES COUPÉS

Huile sur toile, h. 0,540; l. 0,640

(?) Champmartin

Le même motif que dans le cat. 2048, mais vu sous un autre angle.

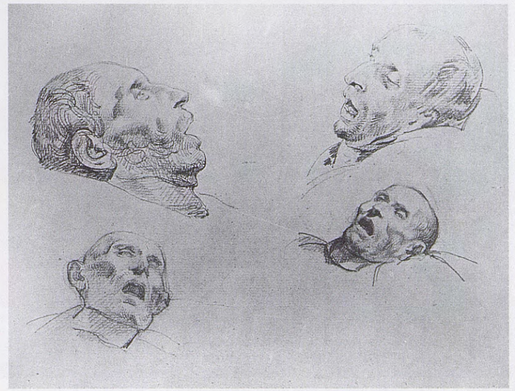
HISTORIQUE: Le pedigree du cat. 2048 a été attribué à tort à ce tableau. Il apparaît en 1924 à l'exposition du *Centenaire* prêté par le duc de Trévise. Il est indiqué comme ayant appartenu à la collection Claye. Le dossier Géricault de la Sauvegarde de l'art français contient une lettre adressée le 5 mai 1924 par Lefuel au duc de Trévise pour l'informer qu'après avoir fait partie de la collection Claye, ce tableau appartint à l'éditeur de musique Alexis Rouart (1869-1921) neveu du collectionneur bien connu portant le même nom et le même prénom. Collection Robert Lebel. Vente Drouot, Paris, 23 novembre 1992, nº 19 (coul.), ravalé.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nºs 118 et 130 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 42 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 25 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 83, pl. XVI – *Vier Eeuwen Stilleven in Frankrijk,* Museum Boymans, Rotterdam, 1954, nº 68, pl. 37 – *Natures mortes de Géricault à nos jours,* Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne, 1955, nº 2 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 24 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, nº 91 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, nº 26 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: A. L., «Le centenaire de Géricault», in *Beaux-Arts,* 15 mai 1924, p. 149 – G. Oprescu, s. d. [1927], p. 104 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – «Cronache parigine», in *Emporium,* juillet 1937, p. 384 – L. Eitner, «Géricault at Winterthur», in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 256, fig. 25, 258 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 179, 342 – P. Vallery-Radot, «L'Anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault», in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, p. 614, note 7 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 125, note 20 – A. Lebel, Paris, s. d. [1960], p. 6 – J. Fischer, "Géricault in the French Private Collections", in *The Connoisseur,* janvier 1965, p. 52 – «Géricault», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s. p. – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 194, 363 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 168, nº 91, fig. 90 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 453, note du nº 107 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 413, note 9 – P. Grunchec, Paris, 1978, nº 181 (repr.), pl. XL B – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 182 fig. 171 (localisé par erreur au Louvre), 183, 345, note 133 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº 181 (repr.), pl. XL B – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, p. 104 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, cité au nº 175 – A. de Paz, *Il Romanticismo e la pittura,* Naples, 1992, p. 480, nº 52 (repr.) – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold", in *The Art Bulletin,* décembre 1992, pp. 600, fig. 2, 603 (localisé au Louvre).

Etude critique pp. 30, 40

COLLECTION PARTICULIÈRE



2050
QUATRE ÉTUDES D'UNE TÊTE DE GUILLOTINÉ

Pierre noire, h. 0,209; l. 0,279

Vue de profil et de trois quarts, appuyée sur un linge. Il s'agit du même modèle que dans le cat. 2061.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1868 dans la collection Mahérault. Peut-être passé à la vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du nº 76: «Attribué à Géricault. Aquarelles, dessins et calques. Dix pièces». Lot adjugé 50 francs. Par la suite, collection général Mellinet. Vente Drouot, Paris, 5 février 1906, nº 108. Collection Pierre Dubaut, Paris qui le prête à des expositions en 1924, 1937, 1953 et 1964.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 133 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 133 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, nº 51 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 54 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 184 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 71 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, nº 89 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 135 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 167, nº 87, fig. 86 – J.-P. Reverseau, «Pour une étude du thème de la tête coupée», in *G.B.A.,* septembre 1972, p. 173 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, nº 135 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 114 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au nº 26 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 345, note 133 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, p. 113 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, cité au nº 179.

Etude critique p. 31

COLLECTION PARTICULIÈRE

2051
TÊTES DE SUPPLICIÉS

Huile sur toile, h. 0,500; l. 0,610

Les deux têtes sont posées sur un drap. Celle de droite est d'un homme mûr vu de face à la bouche grande ouverte, les yeux ouverts. Il porte moustache et barbe. On voit la partie tranchée du cou, le drap est ensanglanté. La tête de gauche située un peu plus haut est vue de trois quarts à droite, paraît celle d'un homme ou d'une femme jeune; le teint est livide, les yeux sont clos.

HISTORIQUE: Ce tableau a dû faire partie du lot 4 de l'inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1924: «Dix toiles avec études de têtes et autres études de divers partie *(sic)* du corps humain prisées 15 francs» (voir t. I, doc. 299). On le retrouve à la vente après décès Géricault, hôtel de Bullion, Paris, 2-3 novembre 1824, nº 17: «Dix études de diverses parties du corps humain». Lot adjugé 18 francs, à moins qu'il ne s'agisse d'un lot vendu à part qui a fait l'objet d'une mention manuscrite sur le catalogue: «trois études de têtes de guillotinés peintes peu de temps après – 270 francs (voir t. I, doc. 311). Catalogué par Clément dès 1867 avec l'indication: «Cette toile, achetée par M. Colin à la vente de Géricault, appartient maintenant à M. Eugène Giraud», et les dimensions: h. 0,50; l. 0,67. Est peut-être le nº 52 de la vente Alexandre Colin, 15 rue des Jeûneurs, Paris, 14-15 janvier 1845, sans dimensions; puis le nº 210 de la vente après décès Eugène Giraud, Drouot, Paris, 9-13 février 1886, sans dimensions. Collection P.-A. Cheramy. Vente Cheramy, Georges Petit, Paris, 5-7 mai 1908, nº 60. Adjugé 280 francs à Ackermann. Don au Nationalmuseum en 1918 par une association (Joh. Ekman, Harald Funch, Eric Hallin, H. E. Hencke, H. L. F. Lagercrantz, David Rapp, Joseph Sachs, Hugo Settervall, Amalia Wallenberg, Axel Wallenberg).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gurlitt, Berlin, 1907, nº 14 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, nº 6 (repr.); Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, nº 5 (repr.) – *Goya,* Hamburger Kunsthalle, Hambourg, 1980-1981, nº 523 (repr.), pl. XXI (coul.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, nº 44 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 181, repr. nº 216 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures nº 99 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 131, note 1; peintures nº 105 – J. Meier-Graefe et E. Klossowski, *La collection Cheramy,* Munich, 1908, p. 78, nº 104 – C. Gunne, "Fran David till Courbet", in *Ord och Bild,* 1928, nº 9, p. 456 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, pp. 84, 85 (repr.) – G. Duthuit, «Représentations de la mort», in *Cahiers d'art,* 1939, nº 1-4, pp. 29 (repr.), 30 – P. Courthion, Passage de Géricault, in *Minotaure,* mai 1939, p. 24 – K. Berger, Vienne, 1952, pl. III, face p. 48 (repr.) – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 83 – «Géricault», in *Sele Arte,* novembre-décembre 1954, face p. 40 (repr.) – T. B. Hess, «Géricault vs. Géricault», in *Art News,* septembre 1955, p. 41 (coul.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 175, 342 – P. Bouffard, «Théodore Géricault, tête de supplicié», in *Genava,* novembre 1956, pp. 95 (repr.), 96 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 125, note 20 – R. Lebel, Paris, s. d. [1960], p. 6 – F. Novotny, *Painting and sculpture in Europe 1780-1880,* Londres, 1960, p. 85, pl. 51 – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, face p. 49 (repr.) – A. del Guercio, Milan, 1963, pp. 50, 137, pl. XVI (coul.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, face p. 144 (coul.) – M. Keller, «Géricault: Der Verwundete soldat», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* 1966, t. 28, pp. 142, 144, note 29 – «Géricault», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s. p. – K. Berger, trad. Paris,1968, nº 46 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 189, 363 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 167, nº 88, fig. 87 – J.-P. Reverseau, «Pour une étude du thème de la tête coupée», in *G.B.A.,* septembre 1972, p. 173 – K. Clark, *"The Romantic Rebellion",* Londres, 1973, pp. 192, fig. 145, 196 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 453, nº 105 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 413, note 10 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 174 (repr.), pl. XLI (coul.) – A. Martini, *Le XIXe siècle,* Paris, 1982, p. 1883 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 345, note 133 – *Dictionnaire de la peinture française,* Paris, 1989, p. 202 – W. Vaughan, *L'Art du XIXe siècle,* Paris, 1989, p. 543, fig. 539, 597 – *Illustrated Catalogue – European Paintings,* National Museum, Stockholm, 1990, p. 143 (repr.) – M. Fried, *Courbet's Realism,* Chicago et Londres, 1990, p. 27, fig. 13 – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 205 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 246-247 (repr.), 428, note 133 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº 174 (repr.), pl. XLI (coul.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 104, 112, 113 (coul.), 179 – R. Michel, *Géricault, l'invention du réel,* Paris, 1992, 1re de couverture (coul.), p. 83 (coul.) – A. de Paz, *Il Romanticismo e la pittura,* Naples, 1992, p. 481 (fig. 53) – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold", in *The Art Bulletin,* décembre 1992, pp. 599, 600, fig. 1, 603.

Etude critique pp. 31, 32

NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM (NM 2113)

2052
TÊTES DE SUPPLICIÉS

Huile sur toile, h. 0,480; l. 0,600

Auteur inconnu

Copie du cat. 2051

HISTORIQUE: Acquis par la ville de Rouen en 1882. Le tableau porte une ancienne étiquette: «Géricault, ce tableau appartient à M. Brémontier». Peut-être le tableau passé à la vente après décès Alexandre Colin, Drouot, Paris, 2 février 1876, sous la rubrique «Copies et esquisses par A. Colin, d'après les maîtres», nº 370 «d'après Géricault. Têtes de guillotinés», sans dimensions (cf. cat. 2053).

Cat. 2051 *Têtes de suppliciés*
Huile sur toile, h. 0,500; l. 0,610
Nationalmuseum, Stockholm (NM 2113)

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 54.

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, Catalogue,* Rouen, 1890, p. 26, n° 220 – L. Rosenthal, *La Peinture romantique,* Paris, 1900, pp. 136, 143 – P. Lafond, *Le Musée de Rouen,* Paris, s. d. [1905], pp. 55, 90 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], pp. 84, 167 – E. Minet, *Musée de Rouen, Catalogue,* Rouen, 1911, p. 169, n° 1358 – M. Nicolle, *Le Musée de Rouen,* Paris, 1920, p. 14 – F. Guey, «Le Centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *La Renaissance de l'art français,* février 1924, pp. 101, note 1, 103 (repr.) – R. Rey, «Géricault», in *L'Art et les artistes,* avril 1924, pp. 263 (détail), 264 – L. Rosenthal, «L'Art et l'influence de Géricault», in *Revue de l'art,* avril 1924, p. 230 note 1 – L. Rosenthal, «Géricault et la médecine», in *Le Progrès médical,* suppl. ill., 1924, n° 4, p. 25 (repr.) – «Die Géricault-Ausstellung in Paris», in *La Revue rhénane,* juillet 1924, p. 600 (détail) – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 102, 188 – «Deux Figures de fous par Géricault», in *Aesculape,* janvier 1939, p. 2 – A. Chastel, *La Chirurgie dans l'art,* in *Médecine de France,* 1951, n° 26, pp. 23 (repr.), 31 – P. Pizon, «Les Dessins d'anatomie de Géricault», in *La Presse médicale,* 25 décembre 1954, p. 1856 – L. Eitner "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 125, note 20 – P. du Colombier, «Géricault au Musée de Rouen», in *La Revue française,* mars 1963, pp. 24, 27 (repr.) – O. Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1967, p. 53 – J.-P. Reverseau, «Pour une étude du thème de la tête coupée», in *G.B.A.,* septembre 1972, pp. 173, 174, fig. 1 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 168, fig. 185 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 413, note 10 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 174 A (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 345, note 133 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 174 A (repr.).

Etude critique pp. 31, 32, 33

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 882-8-1)

2053
TÊTES DE SUPPLICIÉS

Huile sur papier marouflé sur toile, h. 0,440; l. 0,530

Auteur inconnu

Copie du cat. 2051

HISTORIQUE: Collection Magnin. Légué au Musée de Dijon, avec l'indication: «provient de l'ancien fonds Haro». Peut-être le tableau passé à la vente après décès Alexandre Colin, Drouot, Paris, 2 février 1876, sous la rubrique «Copies et esquisses par A. Colin, d'après les maîtres», n° 370: «d'après Géricault. Têtes de guillotinés», sans dimensions (cf. cat. 2052).

BIBLIOGRAPHIE: J. Magnin, *Un cabinet d'amateur parisien en 1922* [Dijon, 1923], pp. 327, 328, n° 497 – J. Magnin, *Catalogue du Musée de Dijon,*

Dijon 1938, p. 97, n° 414 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 413, note 10 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 174 B (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 345, note 133 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 174 B (repr.).

Etude critique pp. 31, 33

MUSÉE MAGNIN, DIJON

2054
TÊTE DE SUPPLICIÉ

Huile sur toile, h. 0,405; l. 0,495

Auteur inconnu

Copie partielle du cat. 2051: la tête d'homme à droite seulement.

HISTORIQUE: Pourrait être le tableau de la collection Charles Binder, dont Clément dit: «M. Binder possède une belle copie de la tête d'homme, qui passe à tort pour un original», et qui est passé à la vente après décès Binder, Drouot, Paris, 9 février 1892, n° 9, sans dimensions. Vente Edmond Picard, Bruxelles, 26 mars 1904, n° 38. Adjugé 1200 francs au Musée de Bruxelles.

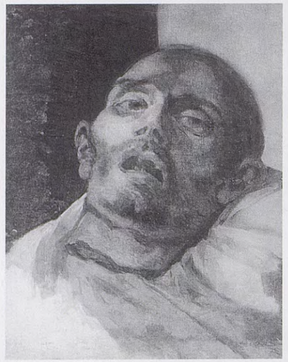
EXPOSITIONS: *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 7; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 6 – *Von David bis Cézanne,* Haus der Kunst, Munich, 1964-1965, n° 120 (repr.) – *De David à Matisse,* Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles, 1966, n° 32.

BIBLIOGRAPHIE: (?) C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 329, note 1; septembre 1867, note du n° 99 – (?) C. Clément, Paris, 1868 et 1879, note du n° 105 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, pp. 84, 86 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 125, note 20 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 45, note 9 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in

B.S.H.A.F., 1976, pp. 396, 413, note 10 – P. Grunchec, Paris, 1978, n° 174 E (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 345, note 133 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 174 D (repr.).

Etude critique pp. 31, 33

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, BRUXELLES (Inv. 3725)



2055
TÊTE DE SUPPLICIÉ

Huile sur carton, h. 0,455; l. 0,375

Auteur inconnu

Copie partielle du cat. 2051: la tête d'homme à droite seulement.

HISTORIQUE: Don d'Andrew Shirley, exécuteur testamentaire de Percy Moore Turner, en 1952.

EXPOSITIONS: *Le Corps en morceaux,* Paris, Francfort, 1990, n° 179, repr. n° 320.

BIBLIOGRAPHIE: C. Sterling et M. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 959 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1972, p. 182 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 174 D (repr.) – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 174 C (repr.).

Etude critique pp. 31, 33

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1952-27)

2056
TÊTE DE SUPPLICIÉ

Huile sur toile, h. 0,345; l. 0,445

Signé en bas à droite J.-B. Carpeaux

Auteur inconnu

Copie de la tête d'homme dans le cat. 2051

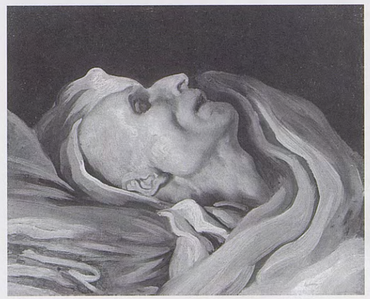
HISTORIQUE: Une lettre de Mme Clément Carpeaux du 22 novembre 1937 à R. Escholier, directeur du Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, indique que cette copie a été achetée 30 francs à la vente Carpeaux en 1894 sous le n° 53 avec le n° 54: «Etude d'après Rembrandt», par Paul Foucart. D'après le catalogue de la vente annoté par celui-ci, il l'avait acquis comme original de Géricault, acheté jadis par Carpeaux, et sur lequel on avait placé la signature de Carpeaux. Mais Mme Carpeaux précise que le tableau a figuré à l'exposition de 1894 et l'identifie comme

Carpeaux. C'est d'ailleurs sous cette attribution qu'elle l'achète à Foucart en 1931. Don de Mme Louise Clément Carpeaux au Musée des beaux-arts de la Ville de Paris en 1938. Ce tableau n'est aujourd'hui plus attribué à Carpeaux mais à l'entourage de Géricault par le Musée.

BIBLIOGRAPHIE: J. Laffon, *Musée du Petit-Palais, Catalogue sommaire illustré des peintures,* Paris, 1981, n° 387 (repr.).

Etude critique p. 31

MUSÉE DU PETIT-PALAIS, PARIS (Inv. PPP 2080)



2057
TÊTE D'HOMME MORT

Huile sur toile, h. 0,452; l. 0,560

Signature: Champmartin en haut à gauche
(?) Champmartin

Le visage émacié, glabre, légèrement verdâtre, le crâne rasé, est entouré de linges.

HISTORIQUE: Pourrait être le tableau passé à la vente de l'atelier de Champmartin, Drouot, Paris, 29 janvier 1884, sous le n° 273: «Portrait de Godefroy, graveur», sans dimensions; puis à la vente Renié et Champmartin, Drouot, Paris, 28 janvier 1888, sous le n° 112: «attribué à Géricault. Godefroy, graveur, sur son lit de mort», sans dimensions. D'après le catalogue de l'exposition Gros de 1936 aurait appartenu à Foinard (écrit Foynard). Séquestre Richard Goetz, Drouot, Paris, 23-24 février 1922, n° 138; adjugé 1700 francs sur demande de 200 à Grunwald qui a dû le racheter pour le compte de Goetz, car celui-ci le prête à

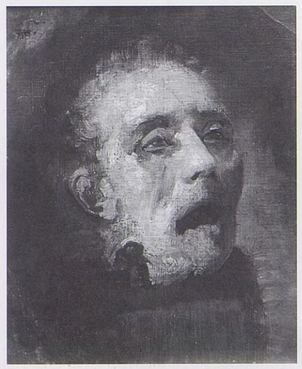
l'exposition Bernheim-Jeune en 1937 et à Copenhague en 1938 (avait été mentionné chez Goetz en 1935 par Maximilien Gauthier). Par la suite, collection A.-A. Munger, selon L. Eitner. Acquis par l'Art Institute de Chicago en 1937. Attribué par le Musée à Champmartin depuis la découverte d'une signature après nettoyage.

EXPOSITIONS: *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 279 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 44 (repr.) – *De David à Toulouse-Lautrec,* Orangerie, Paris, 1955, n° 31, pl. 9 – *Berlioz and the Romantic imagination,* Victoria and Albert Museum, Londres, 1969, n° 43 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 92 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 183, repr. n° 220.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gauthier, Paris, 1935, p. 59 (repr.) – «Gros, ses amis et ses élèves», in *Beaux-Arts,* 5 juin 1936, p. 2 – P. Adry, «L'Exposition Géricault», in *L'Amour de l'art,* mai 1937, p. 41 – «Cronache parigine», in *Emporium,* juillet 1937, p. 385 (repr.) – E. Goldschmidt, *«Frankrigs Malerkunst»,* Copenhague, 1938, p. 84 – P. Courthion, «Passage de Géricault», in *Minotaure,* mai 1939, n° 12-13, p. 23 (repr.) – W. Pach, «Géricault in America», in *G.B.A.,* avril 1945, pp. 233, fig. 10, 239 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 52 (repr.) – W. Friedlander, *David to Delacroix,* Cambridge, 1952, p. 99, pl. 57 – «De David à Toulouse-Lautrec», in *Art et style,* 1955, n° 34, s. p. (repr.) – C. Roger-Marx, «De David à Toulouse-Lautrec», in *Jardin des arts,* mai 1955, p. 386 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, face p. 216 (repr.) – A. del Guercio, Milan, 1963, pp. 50, 148, fig. 66 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 85-86, fig. *d*-12° – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 47 (repr.) – M. Serullaz, *Peintres maudits,* Paris, 1968, pp. 94 (repr.) , 95 – L. Eitner, "Who was Théodore Géricault", in *Art News,* octobre 1971, p. 32 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1972, p. 165, n° 83, fig. 82 – J.-P. Reverseau, «Pour une étude du thème de la tête coupée», in *G.B.A.,* septembre 1972, p. 173 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 413, note 11 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 173 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 345, note 132 – L. Eitner, Paris, 1991, p. 428, note 132 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 173 (repr.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 17 (coul.), 178 – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold", in *The Art Bulletin,* décembre 1992, pp. 614, 615, fig. 21.

Etude critique p. 35

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Acc. n° 1937.502)



2058
TÊTE DE SUPPLICIÉ

Huile sur toile, h. 0,370; l. 0,300

Auteur inconnu

De trois quarts à droite, les yeux mi-clos, la bouche entrouverte.

HISTORIQUE: Acquis par le Musée de Genève en 1904 de D. Baud-Bovy. Le tableau porte une ancienne inscription «Tête de Jacques Didier exécuté en 1821 pour avoir tué sa femme, peinte par Géricault».

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 82 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 8; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 7 – *La Ricerca dell'identità,* Palazzo Reale, Milan, 1974-1975, n° 2 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 167 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 103 – «Deux figures de fous par Géricault», in *Aesculape,* janvier 1939, p. 2 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 51 (repr.) – L. Eitner, «Buchbesprechungen», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1953, XVI, p. 81 – L. Eitner, "Letter to the Editor", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 167 – A. Chastel, «Signification de Géricault», in *Le Monde,* 13 août 1954, p. 7, note 4 – P. Bouffard, «Théodore Géricault, Tête de supplicié», in *Genava,* novembre 1956, pp. 93, 94 (repr.), 96 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 125, note 20 – G. Oprescu, Bucarest, 1962, pl. 29 – A. del Guercio, Milan, 1963, pp. 50, 137, pl. XVII (coul.) – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 143, note 12 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 205 (repr.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, p. 48, n° 43 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° A 205 (repr.).

Etude critique p. 38

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, GENÈVE (Inv. 1904-4)

2059
TÊTE DE VIEILLARD MORT OU MALADE

Huile sur toile, h. 0,270; l. 0,370

Auteur inconnu

Il est chauve, vu de profil à droite, la tête posée sur l'oreiller.

HISTORIQUE: Liquidation du séquestre Richard Goetz, Drouot, Paris, 23-24 février 1922, n° 151. Adjugé 150 francs à Tzank.

BIBLIOGRAPHIE: P. Dubaut, «Géricault, cet ami», in *Jardin des Arts,* décembre 1958, p. 89 (repr.).

Etude critique p. 38

COLLECTION PARTICULIÈRE

2060
TÊTE DE SUPPLICIÉ

Huile sur papier marouflé sur bois, h. 0,410; l. 0,380

Auteur inconnu

Photographie du tableau après restauration

Photographie du tableau avant restauration

Posée de côté sur un linge, appuyée sur la joue droite et vue en raccourci.

HISTORIQUE: Vente Auguste Boulard, Drouot, Paris, 9-10 avril 1900, nº 130. Adjugé 62 francs. Aurait été acquis pour la somme de 3000 francs par le duc de Trévise qui le prête aux expositions Géricault en 1924 et 1937. Prêté à diverses expositions, en 1952, 1953, 1964 par Pierre Dubaut. Jacqueline Bellonte-Dubaut. Acquis par l'Art Institute of Chicago en 1992 sur les dons de William Wood Prince, fondation A. S. et L. L. Coburn, Charles H. et Mary F. S. Worcester.

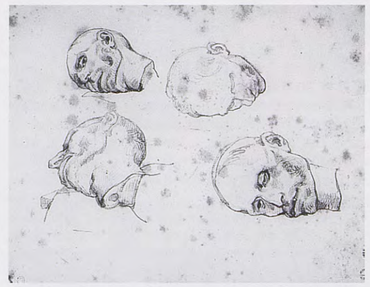
EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 132 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 43 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 24 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 81 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 25 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, nº 90 (repr.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, nº 43 (repr. p. 49) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 180, repr. nº 217 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: G. S. Whittet, "London commentary", in *The Studio,* janvier 1953, p. 26 – L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 125, note 20 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 148, fig. 65 – H. Hugault, «Géricault, tragique et passionné», in *Journal de l'amateur d'art,* 25 décembre 1964, p. 8 – J. Fischer, "Géricault in French Private Collections", in *The Connoisseur,* janvier 1965, p. 52 – L. Johnson, "Géricault in Los Angeles", in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 770 – M. Sharp Young, "Hommage to Géricault", in *Apollo,* décembre 1971, pp. 510, fig. 7, 511 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 167-168, nº 89, fig. 88 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 396 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 175 (repr.), pl. XXXVIII (coul.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 181, fig. 170, 183, 345, note 133 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 246, fig. 130, 247 (repr.) – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº 175 (repr.), pl. XXXVIII (coul.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 104, 105 (coul.), 179 – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold", in *The Art Bulletin,* décembre 1992, pp. 599, 602, fig. 5, 603.

Note du W.I.: Comme le montre la comparaison des photographies ci-dessus, le tableau a été considérablement repeint.

Etude critique pp. 38, 39

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Acc. nº 1992.628)



2061
QUATRE ÉTUDES D'UNE TÊTE DE GUILLOTINÉ

Mine de plomb, h. 0,208; l. 0,279

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon.

Auteur inconnu

La tête est couchée sur le côté droit de la face, et vue sous quatre angles différents. Elle a servi de modèle pour le tableau cat. 2051.

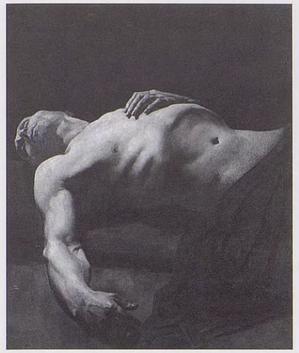
HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Gigoux. Légué par Jean Gigoux au Musée de Besançon en 1896.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 185 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, nº 43; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, nº 47 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, nº 88 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 179, repr. nº 210.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1967, dessins nº 115 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 132 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 167, nº 86, fig. 85 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 467, nº 132 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au nº 175 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 345, note 133 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, p. 114 (repr.) – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 61 (repr.) – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold", in *The Art Bulletin,* décembre 1992, pp. 601, fig. 4, 602.

Etude critique p. 38

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D 2157)



2062
HOMME NU ÉTENDU À TERRE

Huile sur toile, h. 1,00; l. 0,810

Auteur inconnu

Allongé sur le dos, la main gauche posée sur la poitrine, une draperie couvrant les hanches. Une épée est posée près de la main droite.

HISTORIQUE: Apparaît en 1924 à l'exposition du Centenaire, dans la collection Aimé-Azam, avec indication de la provenance: «collection du peintre Drolling». Proviendrait des collections Drolling, Bouguereau, Bonhoure.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 120 – *Chefs-d'œuvre des collections parisiennes,* Carnavalet, Paris, 1952-1953, nº 50.

BIBLIOGRAPHIE: R. de la Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, p. 206 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, repr. face p. 48; pp. 179, 342 – R. Vallery-Radot, «L'Anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault», in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, p. 614, note 7 – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, face p. 16 (repr.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 57 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 193-194, 363, h.-t., fig. 5 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 201 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, pp. 193, 194, note 1 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº A 201 (repr.).

Etude critique p. 38

COLLECTION PARTICULIÈRE

2063
DÉPOSITION DE CROIX

Huile sur toile, h. 0,500; l. 0,750

Auteur inconnu

Le corps nu, allongé sur des coussins couverts d'une draperie, est vu en raccourci dans la diagonale du tableau, le bras gauche pendant, les mains posées à terre.

HISTORIQUE: Publié en 1963 par Antonio del Guercio; alors dans la collection G. Testori, Novate.

BIBLIOGRAPHIE: A. del Guercio, Milan, 1963, p. 146, fig. 54 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 52 (repr.) – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº A 52 (repr.).

Etude critique p. 38

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2064
DEUX TÊTES

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,550

Une tête de femme enveloppée d'un fichu, couchée de côté et une tête d'homme, couverte d'un linge cachant le bas du visage.

HISTORIQUE: Collections Hugh N. Squire, Londres (prêt à des expositions en 1952 et 1959); Claude Aubry, Paris, 1969; Alain Delon, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 26 – *The Romantic movement,* Tate Gallery and Arts Council Gallery, Londres, 1959, nº 179.

BIBLIOGRAPHIE: D. Sutton, "London explores", in *Art News,* décembre 1952, pp. 32 (repr.), 64 – A. Blunt, "Géricault at the Marlborough Gallery", in *Burl. Mag.,* janvier 1953, p. 26 (repr.) – G. S. Whittet, "London commentary", in *The Studio,* janvier 1953, pp. 26, 27 (repr.) – J. Lindsay, *Death of the Hero,* Londres, 1960, p. 142, fig. 52 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 413, note 12 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 206 (repr.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, nº 43, p. 45 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº A 206 (repr.).

Etude critique p. 39

COLLECTION PARTICULIÈRE

2065
BUSTE DE JEUNE HOMME

Huile sur papier marouflé sur toile en ovale, h. 0,450; l. 0,545

Auteur inconnu

La tête, vue de trois quarts, repose en arrière sur une draperie, les yeux clos.

HISTORIQUE: Vente Christie, Londres, 6-10 décembre 1968, n° 42. Adjugé 1500 guinées à Eckstein. Vente Christie, Londres, 3 décembre 1971, n° 163.

Etude critique p. 39

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2066
JEUNE FEMME DORMANT

Huile sur toile, h. 0,453; l. 0,555

Auteur inconnu

La tête enveloppée d'un foulard blanc repose sur l'oreiller, les yeux sont clos.

HISTORIQUE: Attribué par le musée à un peintre d'origine calaisienne; Firmain Desclos (Calais 1818–Paris 1843); serait probablement issu de l'atelier de ce peintre.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, p. 45, fig. 21, 58, note 105.

Etude critique p. 39

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, CALAIS (Inv. 1951.57.1.)

2067
TÊTE DE JEUNE HOMME MORT

Huile sur toile, h. 0,310; l. 0,330

Auteur inconnu

Renversée en arrière, la bouche entrouverte, les yeux clos, les cheveux bruns.

HISTORIQUE: Acquis par la Ville de Rouen en 1904 de la collection Mathey.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 129 – *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 56 – *Chefs-d'œuvre oubliés ou peu connus,* Sarrebruck, 1954, n° 93 (repr.) – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 9; Musée des beaux-arts, Rouen, n° 8 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 93 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 170, n° 1365 – F. Guey, «Le Centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *La Renaissance de l'art français,* février 1924, p. 101, note 1 – R. Rey, «Géricault», in *L'Art et les artistes,* avril 1924, pp. 263 (repr.), 264 – «Die Géricault-Ausstellung in Paris», in *La Revue rhénane,* juillet 1924, p. 600 (repr.) – G. Oprescu Paris, s. d. [1927], p. 104 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands Musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – O. Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1967, p. 52 – M. Serullaz, *Peintres maudits,* Paris, 1968, pp. 93 (repr.), 95 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 165, n° 84, fig. 83 – L. Johnson, "Géricault in Los Angeles", in *Burl. Mag.,* décembre 1971, pp. 768, fig. 87, 770, 773 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 413, note 12 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 177 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 344, note 129 – P. Grunchec, Paris, 1991, n° 177 (repr.) – L. Eitner, Paris, 1991, p. 428, note 129 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 37 (coul.), 178.

Etude critique p. 39

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 904-3-1)

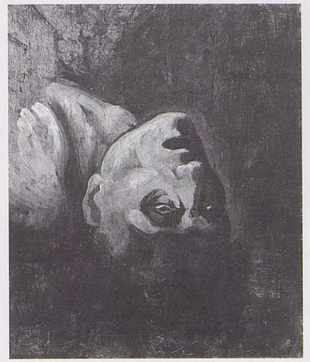
2068
TÊTE D'HOMME RENVERSÉE EN ARRIÈRE

Huile sur papier marouflé sur toile, h. 0,460; l. 0,380

Auteur inconnu

Le visage est livide, la bouche ouverte, les yeux fixes.

HISTORIQUE: Apparaît en 1924 à l'exposition du Centenaire dans la collection du duc de Trévise et avec indication de la provenance: «collection



du peintre Fantin-Latour». Passe ensuite dans une ou plusieurs autres collections privées parisiennes. Est vendu en 1963. Collection Roland, Browse and Delbanco, Londres (exposition en 1965). Vente de la collection William Miller, Malaga, chez Sotheby Parke-Bernet, New York, 15 octobre 1976, n° 203, où il est indiqué avoir appartenu au prince Alexander zu Hohenlohe von Jagdsberg, Malaga. Collection Richard L. Feigen and Company, New York en 1977 (publicité dans le *Burlington Magazine*). Acquis par le musée en 1980 sur le Friends Fund.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 119 – *Géricault to Courbet,* Roland, Browse and Delbanco, Londres, 1965, n° 26 (repr. en couverture) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 94 (repr.) – *Géricault: A documentation,* The St Louis Art Museum, St Louis, 1980.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grinke, "The Storm after the Calm", in *Apollo,* juin 1965, pp. 495, 497, pl. V (coul.) – "Masters in the Art News", in *Art News,* novembre 1966, p. 23 (repr.) – L. Johnson, "Géricault in Los Angeles", in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – P. Joannides, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1975, p. 172 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 165, n° 85, fig. 84 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 413, note 12 – «Publicité», in *Burl. Mag.,* février 1977, p. XI (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 204 (repr.) – *News, The St Louis Art Museum,* 1980, p. 3 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 345, note 132 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° A 204 (repr.).

Etude critique p. 39

THE SAINT LOUIS ART MUSEUM, SAINT LOUIS (Acc. n° 2: 1980)

2069
BUSTE D'HOMME NU

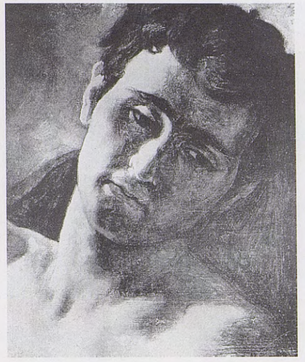
Huile sur papier marouflé sur toile, h. 0,450; l. 0,360

Auteur inconnu

Le visage penché vers la droite, les cheveux bruns, les yeux mi-clos.

HISTORIQUE: D'après Philippe Grunchec, proviendrait de la collection de la vicomtesse de Villeneuve-Bargemont, et serait passé à sa vente à Paris, le 25 juin 1925, n° 33. A. Schoeller. Ensuite collection Pierre Dubaut (exposition en 1937). Par la suite, collection Alain Delon, Paris. Vente de tableaux anciens, Galliera, Paris, 28 novembre 1971, n° 17; retiré de la vente.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 4 – *Artists who*



died young, Leicester, Londres, 1938, n° 8 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 4.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 63 (repr.) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 206 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 63 (repr.).

Etude critique p. 39

COLLECTION PARTICULIÈRE

2070
LA CONSTRUCTION DU RADEAU

Mine de plomb, plume et lavis d'encre de Chine, h. 0,200; l. 0,220

Cachet de la collection de Valori

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Collection marquis C. de Valori, Paris.

Etude critique pp. 41, 42

COLLECTION PARTICULIÈRE

2071
FEUILLE D'ÉTUDES

Plume et encre brune, h. 0,250; l. 0,420

Cachet de la collection Maurice Gobin

Auteur inconnu

Une mêlée confuse de corps nus luttant ou cherchant à se dégager.

En bas à droite, les jambes d'un cadavre couché. Verso: cf. cat. 2072.

HISTORIQUE: Collection Maurice Gobin, Paris, vers 1935. Vente Drouot, Paris, 22 novembre 1991, nº 76 (repr.), adjugé 52 000 francs.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, nº 41.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], nº 18 (repr.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 127 (repr.).

Etude critique p. 42

COLLECTION PARTICULIÈRE

2072
FEUILLE D'ÉTUDES

Plume et encre brune, h. 0,250; l. 0,420

Cachet de la collection Maurice Gobin

Auteur inconnu

Des hommes nus construisant le radeau. Recto: cf. cat. 2071.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], nº 19 (repr.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 127 (repr.).

Etude critique p. 42

COLLECTION PARTICULIÈRE

2073
FEUILLE D'ÉTUDES

Plume et encre brune, h. 0,250; l. 0,420

Cachet de la collection Maurice Gobin

Auteur inconnu

Plusieurs personnages nus faisant des gestes de construction du radeau (?). Verso: cf. cat. 2074.

HISTORIQUE: Collection Maurice Gobin, Paris, vers 1935. Vente Drouot, Paris, 22 novembre 1991, nº 75 (repr.) adjugé 50 000 francs.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, nº 42.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], nº 20 (repr.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 126 (repr.).

Etude critique p. 42

COLLECTION PARTICULIÈRE

2074
FEUILLE D'ÉTUDES

Plume et encre brune, h. 0,250; l. 0,420

Cachet de la collection Maurice Gobin

Auteur inconnu

Les naufragés, nus, s'élancent en agitant des petits drapeaux dans la direction de l'Argus. Recto: cf. cat. 2073.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], nº 21 (repr.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 126 (repr.).

Etude critique p. 42

COLLECTION PARTICULIÈRE

2075
ÉTUDES DE NAUFRAGÉS

Huile sur toile, h. 0,140; l. 0,245

Auteur inconnu

Un homme couvert d'une draperie à mi-corps gît sur le cadavre nu d'une jeune femme blonde étendue sur le dos.

HISTORIQUE: Vente Parke-Bernet, New York, 29 avril 1965, nº 79, avec indication de provenance: Paul Cassirer, Berlin; Hugo Moser, Berlin et New York. Collection Lacombe. Vente succession du Dr Lacombe, Drouot, Paris, 13 décembre 1985, nº 27 (repr. et coul. en couverture). Vente Sotheby's Arcade Auction, New York, 12 juillet 1989, nº 316, adjugé $ 1870.

Etude critique p. 42

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2076
FAMILLE DE NAUFRAGÉS SUR UN RADEAU

Huile sur toile, h. 0,400; l. 0,320

Auteur inconnu

Au milieu de la tempête, un groupe formé d'un homme agitant un linge du bras droit, d'une femme assise et d'un enfant nu se traînant sur les genoux, est réuni au pied d'un mât de fortune. Un autre homme, de dos, tend le bras vers l'horizon.

HISTORIQUE: Sans doute le tableau passé à la vente anonyme, Drouot, Paris, 4 juin 1932, nº 59, attribué à Géricault. Collection Paul Adry, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 59.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 208 (repr.) – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº A 208 (repr.).

Etude critique p. 42

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2077
LA RÉVOLTE

Huile sur toile, h. 0,377; l. 0,457

Auteur inconnu

Un groupe d'officiers rassemblés fait front aux matelots révoltés, dont plusieurs sont blessés ou morts.

HISTORIQUE: Exposé en 1968 à la Shepherd Gallery, New York.

EXPOSITIONS: *The Non-Dissenters,* Shepherd, New York, 1968, nº 32, pl. V.

Etude critique p. 42

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2078
DEUX NAUFRAGÉS

Lavis ?

Auteur inconnu

Ils affrontent dans un canot les vagues qui les submergent.

HISTORIQUE: Connu par une photographie Druet.

Etude critique p. 42

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2079
LE DRAPEAU DES NAUFRAGÉS

Huile sur toile, h. 0,370; l. 0,460

Auteur inconnu

Deux naufragés à gauche, sur un radeau, hissant un drapeau de fortune. Au centre, le navire sombre dans les flots.

HISTORIQUE: Anciennement collection Maurice Gobin, Paris.

EXPOSITIONS: *Landscape in French art,* Royal Academy of Arts, Londres, 1949, nº 627 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 85.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], nº 40 (repr.).

Etude critique p. 42

COLLECTION PARTICULIÈRE

2080
LE NAUFRAGÉ

Huile sur toile, h. 0,271; l. 0,350

Auteur inconnu

Un naufragé s'accroche à un mât cassé. A droite, une embarcation ballottée par les vagues. Dans le lointain, à gauche, un bateau chavirant.

HISTORIQUE: Collection Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1896.

BIBLIOGRAPHIE: A. Estignard, *Jean Gigoux,* Besançon, 1895, pp. 3, 119.

Etude critique p. 42

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. 896.1.219)

2081
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Mine de plomb, dimensions inconnues.
Encadré d'un trait de crayon.
Inscription en bas: *Naufrage de la Méduse. Quadro di Géricault alto*

Braccia 3..., Largo Braccia...
En haut: *Esposizione del 1830 a Parigi*

Auteur inconnu

Très proche de la composition de Géricault, mais en sens inverse. Treize naufragés vivants, morts ou mourants, sont groupés autour d'un mât retenu par trois haubans sur un radeau et porteur d'une voile. Trois, dont un Nègre, font des signaux avec des linges. Le cadavre d'un soldat encore vêtu de son dolman est étendu à droite.

Etude critique p. 42

COLLECTION PARTICULIÈRE

2082
SCÈNE DE NAUFRAGE

Huile sur toile, h. 0,210; l. 0,295

Signature apocryphe en bas à gauche: T. G.

Auteur inconnu

Une femme et son enfant, un homme barbu et une autre jeune femme sont renversés dans les flots. A gauche, les pieds d'un noyé.

HISTORIQUE: D'après le musée, collection Sanminiatelli. Acquis en 1956 par le Musée Pitti de Florence.

EXPOSITIONS: *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine,* Palazzo Pitti, Florence, 1977, nº CVIII (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: *Collezioni della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti,* Florence, 1972, p. 52 (repr.), nº 12 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 207 (repr.) – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº A 207 (repr.).

Etude critique p. 42

PALAZZO PITTI, FLORENCE (Inv. 1890: 9294)

2083
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,360; l. 0,500

Auteur inconnu

Copie du cat. 1923

HISTORIQUE: Pourrait être le tableau passé à la vente après décès Ch. Noël, Drouot, Paris, 23 février 1891, nº 18: attribué à Géricault; h. 0,37; l. 0,52. Adjugé 810 francs. Collection Bessonneau. Légué par ce dernier au Musée d'Angers en 1917.

EXPOSITIONS: *La Découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionnistes,* Musée des beaux-arts, Bordeaux, 1959, nº 194.

BIBLIOGRAPHIE: A. Michel, *Histoire de l'art,* VIII, 1re partie, Paris, 1925, p. 120 – H. de Morant, «Marines dans les Musées d'Angers», in *Neptunia,* 1950, nº 17, pp. 7 (repr.), 8 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, pp. 126, 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 189 B – *Musée d'Angers, Peintures,* Angers, 1982, p. 57 (repr.) – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº 189 B.

Etude critique p. 42

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ANGERS

2084
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 1,700; l. 2,400

Auteur inconnu

Copie du cat. 1923

HISTORIQUE: Copie exécutée en 1854 par le peintre Jabiot, pensionnaire de la ville de Bordeaux.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue des tableaux du Musée de Bordeaux,* 1863, nº 173.

Etude critique p. 42

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BORDEAUX

2085
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,600; l. 0,730

Auteur inconnu

Copie du cat. 1923

HISTORIQUE: Don Mailley du Boullay en 1888 au Musée de Rouen.

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, nº 644 – A. Michel, *Histoire de l'art,* VIII, 1re partie, Paris, 1925, p. 120 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 95 – F. Fosca, *La Peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1956, p. 44 (coul.) – O. Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1967, p. 53 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 189 A – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº 189 A (repr.).

Etude critique p. 42

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 888-1)

2086
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,415; l. 0,550

Auteur inconnu

Copie du cat. 1923

HISTORIQUE: Dans les collections du Muzeul Anastasie Simu de Bucarest avant 1948. Transféré à cette date au Muzeul de Artă de la même ville.

Etude critique p. 42

MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA, BUCAREST

2087
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,482; l. 0,603

Auteur inconnu

Copie du cat. 1923

HISTORIQUE: Acquis par le Metropolitan Museum de New York en 1909 sur le Wolfe Fund.

BIBLIOGRAPHIE: U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 459 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 95 – B. Burroughs, *Catalogue of Paintings, The Metropolitan Museum of Art,* New York, 1931, pp. 132, 133 – Dr. E. Harms, "Short-term Styles in Modern Art", in *The Studio,* novembre 1957, p. 133 (repr.).

Etude critique p. 42

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK (Inv. G 3-1)

2088
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,650; l. 0,810

Auteur inconnu

Copie du cat. 1923

HISTORIQUE: Vente Georges Talon, Bruxelles, 10 mars 1927, nº 120 (repr.). Le catalogue de la vente indiquait un monogramme.

Etude critique p. 42

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2089
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,395; l. 0,480

Auteur inconnu

Copie du cat. 1923

HISTORIQUE: Connu par une ancienne photographie.

Etude critique p. 42

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2090
LA SUITE D'UNE TEMPÊTE

Huile sur toile, h. 0,510; l. 0,620

Près d'un rocher, sur une grève déserte, une femme dont le buste est nu mais le bas du corps revêtu d'une draperie rouge laissant passer un linge blanc, est échouée. Ses cheveux noirs sont épars, son bras gauche repose sur le corps nu d'un enfant blanc qu'elle écrase de son corps. Derrière elle, grands mouvements de rochers en oblique. Les vagues de la mer, de couleur émeraude, s'engouffrent dans les anfractuosités de ces rochers.

HISTORIQUE: Il se peut qu'il s'agisse du tableau indiqué à l'Inventaire après décès Géricault (doc. 299), 23 juin 1824, sous le nº 25: «Trois tableaux dont un représentant une vue de mer prisés quarante francs» que l'on retrouve à la vente Géricault (doc. 311), hôtel de Bullion, Paris, 2 et 3 novembre 1824, sous le nº 19: «Etude de paysage représentant une vue des bords de la mer par temps orageux». Adjugé 86 francs. Sans doute le nº 190 de la vente après cessation de commerce Amédée Constantin, 52 rue Saint-Lazare, Paris, 15 février 1830: «Une femme avec son enfant est jetée, à la suite d'une tempête par une forte vague sur le rivage et contre le rocher», sans dimensions, tableau, qui, prêté à l'exposition de 1826 par Constantin, d'après Ch. Gabet, est dit par celui-ci et par le critique du *Frondeur,* tous deux contemporains, être le produit de la collaboration entre Géricault et Dedreux-Dorcy. Cette circonstance n'a pas été mentionnée par Clément, alors qu'il cite, dès 1867, le tableau ayant appartenu à Constantin, sans en donner les dimensions. Doit être le tableau représenté par Ary Scheffer en 1826 dans l'*Agonie de Géricault* du Louvre. Acquis par la ville de Rouen de Mme Fuville en 1892, pour la somme de 500 francs.

EXPOSITIONS: *Exposition au profit des Grecs,* Galerie Lebrun, 1826, non catalogué – *Les Peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, nº 55.

BIBLIOGRAPHIE: «Beaux-arts: Exposition de tableaux, rue du Gros-Chenet», in *Le Frondeur,* 7 juin 1826, p. 2 – Ch. Gabet, *Dictionnaire des peintres de l'Ecole française au XIXe siècle,* Paris, 1831, p. 307 – C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 235, note 2; septembre 1867, peintures nº 63 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 72, note 2, peintures nº 67 – (?) E. de Lalaing, *Les Vernet, Géricault et Delaroche,* Lille, 1888, p. 214 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 167 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 170, nº 1360 – F. Guey, «Le Centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *La Renaissance de l'art français,* février 1924, p. 95 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 49 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 155, 158 – L. Eitner, "Two Rediscovered Landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 134, note 12 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 45, note 9 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – O. Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1967, p. 53 – L. Eitner, «Géricault's La Tempête», in *Museum Studies,* 2, 1967, p. 16, note 3 – P. Granville, «L'Une des sources de Géricault révélée», in *Revue du Louvre,* 1968, nº 3, p. 139 – F.-H. Lem, «Géricault, peintre de la mer», in *Le Peintre,* 1er décembre 1968, p. 6 – Serge Sautreau, *Les Rituels du naufrage,* Paris, 1977, repr. p. 102, 103 (coul.) – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1977, p. 411, note 3 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 221 A (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Paris, 1979-1980, cité au nº 35, fig. E – L. Eitner, Londres, 1983, p. 358, note 91 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au nº P-32 – G. Tinterow, "The Times of the Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* Winter 1990-1991, p. 64 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº 221 A (repr.).

Etude critique pp. 61-65

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 892-1)

2091
LA SUITE D'UNE TEMPÊTE

Huile sur toile, h. 0,129; l. 0,195

(?) Horace Vernet

Même tableau que le cat. 2090, avec un paysage différent: le fond du tableau est occupé par une haute falaise.

HISTORIQUE: Don Mazaroz au Musée de Lons-le-Saunier en 1886.

EXPOSITIONS: *French Painting, The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, nº 119 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 221 B (repr.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthodes», in *Revue de l'art,* 1979, nº 43, pp. 53, 54, fig. 53 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au nº 35, fig. D – G. Tinterow, "The Times of the Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* Winter 1990-1991, pp. 62, 63, fig. 15 A, 64 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 358, note 91 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº 221 B (repr.).

Etude critique pp. 61-65

MUSÉE MUNICIPAL DES BEAUX-ARTS, LONS-LE-SAUNIER (Inv. 154)

2092
LA SUITE D'UNE TEMPÊTE

Huile sur toile, h. 0,500; l. 0,615

Auteur inconnu

Une femme et son enfant sont échoués sur la plage d'une petite crique entourée de rochers. Le bas de son corps est revêtu d'une draperie rouge.

HISTORIQUE: Sans doute le tableau qui passe à la vente anonyme, Drouot, Paris, 11 mars 1892, nº 30: La Tempête, dimensions: 0,49; 0,61. Acquis de Edmond Clarembaux par le Musée de Bruxelles en 1901.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 176 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, nº 286 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 21 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 112 – *Marines, vues de ports et paysages fluviaux,* Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles, 1960, nº 29 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, nº 2; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, nº 2 – *De David à*

Matisse, Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles, 1966, n° 31 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 117 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 35 (repr.) – *Goya,* Hamburger Kunsthalle, Hambourg, 1980-1981, n° 464 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° P-32 (coul.) – *Géricault's Heroic Landscapes,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1990-1991, n° 15 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: J. Michelet, «David-Géricault», in *Revue des deux mondes,* 15 novembre 1896, p. 250 – R. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], pp. 152 (repr.), 157, 167 – Fierens-Gevaert, *La Peinture au Musée ancien de Bruxelles,* Bruxelles, 1913, p. 83 – U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 458 – Fierens-Gevaert, *La Peinture au Musée ancien de Bruxelles,* Bruxelles, 1923, p. 108 – O. Grautoff, «Théodore Géricault, zum 100. Todestag», in *Die Kunst,* février 1924, p. 136 – «Géricault», in *Le Cousin Pons,* mai 1924, s. p. – A. L., «Le Centenaire de Géricault», in *Beaux-Arts,* 15 mai 1924, p. 149 – R. Regamey, «Hommage à Géricault», in *Les Cahiers du mois,* 31 juillet 1924, pp. 68, 69 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 49 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 155, 158 – E. Pilon, «Le Wertherisme ou le mal romantique dans la peinture», in *L'Art vivant,* 15 juin 1927, pp. 462, 464 – R. Schneider, *L'Art français au XIXe siècle,* Paris, 1929, p. 57 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 64, note 4 – L. Eitner, «Deux Œuvres inconnues de Géricault au Musée d'art moderne», in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, p. 55 – L. Eitner, "Two Rediscovered Landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 134, note 12 – L. Eitner, "The Open Window and the Storm-tossed Boat", in *The Art Bulletin,* décembre 1955, p. 288, note 28 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 112, 341 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 120 – F.-H. Lem, «Esthétique de Géricault», in *Le Peintre,* 1er février 1963, p. 7 – L. Eitner, «Géricault's La Tempête», in *Museum Studies,* 2, pp. 7-9, fig. 3, 11-15, 16, note 3 – P. Granville, «L'Une des sources de Géricault révélée», in *Revue du Louvre,* 1968, n° 3, p. 139 – F.-H. Lem, «Géricault, peintre de la mer», in *Le Peintre,* 1er décembre 1968, p. 6 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 119, 362 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 451, n° 67 – J. Szczepińska-Tramer, «Recherches sur les paysages de Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 313, note 5, 316 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 158 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 399, 411, notes 2 et 3 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 221 (repr.), pl. LIV (coul.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthodes», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, pp. 38, 52, 54, fig. 50 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 256, fig. 210, 257-259, 357, notes 85 et 90, 358, note 91 – *Dictionnaire de la peinture française,* Paris, 1989, p. 203 – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 137 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 356, 357-359, fig. 161, 360, 361, 439, note 85, 437, note 91 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 221 (repr.).

Etude critique pp. 61-65

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES (Inv. 3558)

2093
LA SUITE D'UNE TEMPÊTE

Huile sur toile, h. 0,190; l. 0,250

Signé en bas à gauche: *Géricault*

Auteur inconnu

Même composition que le cat. 2092 avec quelques variantes dans les rochers et la lumière.

HISTORIQUE: Don Alfred Chaber au Musée du Louvre en 1893.

EXPOSITIONS: *French Painting, The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, n° 57 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: «Informations», in *Le Journal des arts,* 17 juin 1893, p. 2 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 165 – G. Brière, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1924, p. 114, n° 355 A – E. Pilon, «Le Wertherisme ou le mal romantique dans la peinture», in *L'Art vivant,* 15 juin 1927, pp. 462, 472 (repr.) – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 52 (repr.) – P. Courthion, Genève, 1947, p. 160, note 1 – L. Eitner, "Two Rediscovered Landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 134, note 12 – L. Eitner, "The Open Window and the Storm-tossed Boat", in *The Art Bulletin,* décembre 1955, p. 288, note 28 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 112, 341 – C. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 937, pl. 334 – K. Popper, «Eine unbekannte Studie zu Géricaults Floss der Medusa», in *Speculum Artis,* mai-juin 1962, pp. 16, fig. 5, 17, fig. 6 – L. Eitner, «Géricault's La Tempête», in *Museum Studies,* 2, 1967, pp. 7, 8, fig. 2, 9-13, 15, 16, note 2 – P. Granville, «L'Une des sources de Géricault révélée», in *Revue du Louvre,* 1968, n° 3, p. 139 – F.-H. Lem, «Géricault, peintre de la mer», in *Le Peintre,* 1er décembre 1968, pp. 6, 9 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 119, 362 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1972, p. 181 – J. Szczepińska-Tramer, «Recherche sur les paysages de Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 313, note 5, 316 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 220 (repr.) – P. Grunchec: «Géricault: problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, pp. 53, 55, fig. 51 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 257, 357, note 89 – I. Compin et A. Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay,* Ecole française, A-K, Paris, 1986, p. 278 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° P-32 – G. Tinterow, "The Times of the Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* Winter 1990-1991, pp. 63, fig. 15*b* – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 358, 437, note 89 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 220 (repr.).

Etude critique pp. 61-65

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 784)

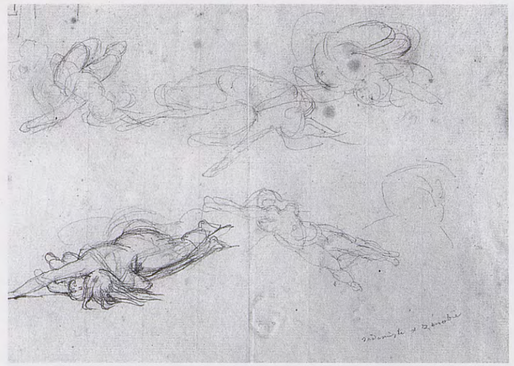
2094
ÉTUDE POUR LA SUITE D'UNE TEMPÊTE

Mine de plomb, h. 0,226; l. 0,296

Inscription en bas à droite: *radamiste et zénobie*

Etude pour le corps de la jeune femme échouée sur le sable et serrant son enfant dans ses bras: En haut, sur le dos, de côté, sur le ventre, jambes repliées; en bas, dans une position plus proche de celle qui sera finalement adoptée, sur le ventre, visage contre terre, le bras droit allongé et recouvrant l'enfant (qui se trouve donc à droite du corps de la jeune femme, au lieu d'être à sa gauche), le bras gauche replié; un autre croquis du corps nu allongé sur le dos. L'inscription sans doute postérieure à Géricault se rapporte au sujet d'un tableau de Blondel exposé au Salon de 1812 (cf. Landon, *Salon de 1812,* p. 9 (repr.). Recto: cf. t. V, cat. 1744.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, «Géricault's La Tempête», in *Museum Studies,* 2, 1967, p. 16, note 5 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 221, repr.



n° 221^4 – P. Grunchec, «Géricault, Problèmes de méthodes», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, pp. 53, 54, fig. 55 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 35, fig. A – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° P-32, fig. 1 – G. Tinterow, "The Times of the Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* Winter 1990-1991, pp. 63, 64, fig. 15*c* – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, cité au n° 221.

Etude critique p. 65

COLLECTION PARTICULIÈRE

2095
UN MOINE DÉCOUVRANT LE CORPS D'UNE FEMME ET D'UN ENFANT SUR LA PLAGE

Mine de plomb et aquarelle, h. 0,232; l. 0,210

Dedreux-Dorcy

Un moine vêtu de bure et encapuchonné, s'appuyant de la main gauche à un rocher, se penche pour enlever de la main droite la draperie rouge qui recouvre les corps d'une femme brune et d'un enfant naufragés couchés sur une vergue. Dans le fond, au milieu de la composition, un autre rocher. Ciel gris et sombre.

HISTORIQUE: L'aquarelle porterait au verso l'inscription suivante: «Géricault, donné par M. Dedreux-Dorcy, 1832». D'après le musée: collections Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy; vicomte de Fossez. Acquis de Nathan Chaikin. Don de la Joseph and Helen Regenstein Foundation à l'Art Institute de Chicago en 1965.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 116 (repr.) – *The Helen Regenstein Collection of European Drawings,* Art Institute, Chicago, 1974, n° 65 (repr.) – *Dessins français de l'Art Institute de Chicago,* Louvre, Paris, 1976-1977, n° 37 (repr.) – *Französische Zeichnungen aus dem Art Institute of Chicago,* Städtische Galerie, 1977, Francfort, n° 35 (repr.) – *Géricault's Heroic Landscapes,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1990-1991, n° 16 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: "Accessions of American and Canadian Museums", in *The Art Quarterly,* 1965, n°s 1 et 2, pp. 107, 117 (repr.) – «Acquisitions ou dons récents», in *La Chronique des arts,* février 1966, p. 60, n° 234 (repr.) – L. Eitner, «Géricault's La Tempête», in *Museum Studies,* 2, 1967, pp. 6, fig. 1, 7-13, 15, note 1 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – J. Szczepińska-Tramer, «Recherches sur les paysages de Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 313, 315, fig. 9, 316 – "Acquisitions of Nineteenth and Twentieth Century Art by Museums", in *Burl. Mag.,* mai 1976, suppl., p. 341, fig. 102 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 221, fig. 221^3 – H. Joachim, *French Drawings and Sketchbooks,* Chicago et Londres, 1978, p. 63, n° 3 B11 – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, pp. 53, 54, fig. 54 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 35, fig. C – *French Painting: The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, cité au n° 57 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 257, 358, note 94 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 359, 437, note 94 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, cité au n° 221, fig. 221^3.

Etude critique p. 65

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Acc. n° 1965.13)

2096
NAUFRAGÉ SUR UNE PLAGE

Papier marouflé sur toile, h. 0,340; l. 0,527

Auteur inconnu

Sur un rivage «rocheux un naufragé barbu, demi-nu regarde la mer qui se déchaîne en vagues noires et écumeuses».

HISTORIQUE: Collection Drs Fritz et Peter Nathan, avec comme provenance indiquée: Richard Goetz. Acquis par la Yale University Art Gallery en 1966 sur le Stephen Carlton Clark Fund.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 118 (repr.) – *T. Géricault,* Salander O'Reilly, New York, 1987, n° 25 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: "Recents gifts and purchases", in *Yale University Art Gallery Bulletin,* Winter 1967-1968, vol. 31 n° 3, p. 54 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 138 (repr.) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° A 138 (repr.).

Etude critique p. 65

YALE UNIVERSITY ART GALLERY, NEW HAVEN (Acc. nº 1966.89)

2097
SCÈNE DE PESTE À MISSOLONGHI

Huile sur toile, h. 0,381; l. 0,463

Dans une pièce d'un lazaret, dont la porte est ouverte dans le fond, sont rassemblés quelques pestiférés.

Au premier plan, une femme morte, à demi nue, enveloppée dans une draperie blanche; derrière elle, appuyée contre la muraille, un homme coiffé d'un fez rouge, le visage de profil, est enveloppé dans un manteau vert; un autre homme torse nu, vu de dos, portant des braies rouges; un vieillard vêtu de vert lève les bras au ciel avec désespoir tandis qu'un autre, en bleu, cache son visage dans ses bras croisés. Deux lances sont appuyées au mur, des draperies y sont accrochées. A l'extrême gauche apparaissent les pieds d'un autre pestiféré. L'esquisse à la plume montre également une position différente dans les bras de la femme au premier plan et un chien prêt à grimper sur elle.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Leconte. Collections Bischoffsheim; Chéramy. Vente P.-A. Chéramy, Georges Petit, Paris, 5-7 mai 1908, nº 58. Adjugé 300 francs à Renard. Vente Lierens, Bruxelles, 22-23 décembre 1931, nº 58. Collections Pierre Dubaut, Paris; Georges Renand, Paris, 1937; Alex Reid and Lefevre Gallery, Londres, 1953. Vendu à Askew en 1959. Acquis par le Virginia Museum of Fine Arts sur l'Adolph D. and Wilkins C. Williams Fund la même année.

EXPOSITIONS: *Réhabilitation du sujet,* Seligmann, Paris, 1934, nº 103 – *Chefs-d'œuvre de l'art français,* Palais national des arts, Paris, 1937, nº 337 – (?) *Les Peintres du Premier Empire,* Drouin, Paris, 1942, nº 22 – *Selected French Drawings XIX and XX Century,* Lefevre, Londres, 1953, nº 7 – *Romantics and Realists,* Wildenstein, New York, 1966, nº 55 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, nº 114 (repr.) – *19th-20th Century French Paintings,* Virginia Museum, Richmond, s. d. [1979], nº 35 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, nº 20 (repr.) – *T. Géricault,* Salander O'Reilly, New York, 1987, nº 22 (coul.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, nº P-22 (coul.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, nº 45 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, nº 305, repr. nº 324 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures nº 141 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures nº 149 – J. Meier-Grafe et E. Klossowski, *La Collection Chéramy,* Munich, 1908, p. 79, nº 107 – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *Revue de l'art,* mai 1924, p. 307 – Duc de Trévise, «L'Exposition Géricault», in *L'Illustration,* 3 mai 1924, p. 405 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 93, 199 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, p. 191 – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 51 (repr.) – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 305, note 4 – F. Antal, "Reflections on Classicism and Romanticism", V, in *Burl. Mag.,* janvier 1941, p. 20 – J. Gaucheron, «Entretien avec Boris Taslitzky», in *Arts de France,* 1950, nº 29-30, p. 63 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, nº 78 (repr.) – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 96 – "Accessions of American and Canadian Museums", in *The Art Quarterly,* Autumn 1959, pp. 274, 283 (repr.) – F.-H. Lem, «Le Thème du nègre dans l'art de Géricault, in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 12 – V. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 201 (repr.) – *European Art in the Virginia Museum of Fine Arts,* Richmond, 1966, p. 43, nº 62 (repr.) – J. A. "The Romance of Reality", in *Art News,* avril 1966, p. 29 (repr.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, nº 85 (repr.) – M. Young, "Homage to Géricault", in *Apollo,* décembre 1971, p. 510, fig. 4 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, pp. 456-457, nº 149 – *Alex Reid and Lefevre, 1926-1976,* Londres, 1976, pp. 34, 35 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 131 (repr.), pl. XXIV – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 206, fig. 179, 347, note 216 – C. Sells, "After the Raft of the Medusa: Géricault's Later Projects", in *Burl. Mag.,* août 1986, pp. 568, 569 (fig. 20) – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº 131 (repr.), pl. XXIV – L. Eitner, Paris, 1991, p. 284, fig. 138, 431, note 217.

Etude critique pp. 39, 66

THE VIRGINIA MUSEUM OF FINE ARTS, RICHMOND (Acc. nº 59-7)

2098
ÉTUDE DE PESTIFÉRÉS

Pierre noire, lavis de brun et rehauts de gouache sur papier brun, h. 0,275; l. 0,485

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Première idée d'un groupe de figures pour le cat. 2097. A droite, dans l'autre sens, la Mort, volant, armée de sa faux. Verso: cf. cat. 2099.

HISTORIQUE: Collections Charles Martine; Pierre Dubaut, Paris. Acquis par le Museum of Fine Arts de Boston en 1968 sur the Edward Jackson Holmes Fund.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, nº 4 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 33 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 122 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, nº 33 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 37 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: A. del Guercio, Milan, 1963, p. 139, fig. 3.

Etude critique p. 66

MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON (Acc. nº 68.565 rº)

Cat. 2097 *Scène de peste à Missolonghi*
Huile sur toile, h. 0,381; l. 0,463
The Virginia Museum of Fine Art, Richmond (Acc. nº 59-7)

2099
SCÈNE DE MEURTRE
(ÉPISODE DE LA GUERRE DE TROIE?)

Pierre noire, h. 0,305; l. 0,487

Au premier plan, un guerrier nu mais coiffé d'un casque grec (Achille?), l'épée à la main, s'apprête à tuer un personnage tombé à terre. A gauche, un groupe de femmes soutient l'une d'entre elles en train de défaillir; juste à côté de ce groupe, deux femmes supplient la déesse Athéna représentée par une statue posée sur un socle. A droite, un homme s'enfuit en courant. A gauche, un homme semble détourner un enfant de cette scène. Fond de bâtiments grecs et d'arbres.

Etude critique p. 66

MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON (Acc. n° 68.565 verso)

2100
SCÈNE DE LAZARET

Sous une sorte de dais, un homme dont la tête est couverte d'une coiffure drapée et qui paraît habillé, est assis dans un lit. Derrière lui, sur un autre lit et dans l'ombre, un homme est couché; dans le fond à droite, un personnage debout coiffé d'une sorte de coiffure médiévale.

HISTORIQUE: Connu par ce dessin de Delacroix à l'Art Institute of Chicago (mine de plomb, plume et encre brune, h. 0,228; l. 0,260), passé à la vente Frédéric Villot, Drouot, Paris, 6 décembre 1875, n° 60. Celui-ci a inscrit au revers: «D'après une composition de Géricault par Eugène Delacroix qui en a commencé une aquatinte non terminée et dont il reste fort peu d'épreuves». Ada Turner Hertle Fund (Acc. n° 1964.138). Au sujet de ce dessin, voir H. Joachim, *French Drawings and Sketckbooks,* Vol. I, Chicago et Londres, 1978, n° 2D12, p. 46.

Etude critique p. 66

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2101
LE FOU MONOMANE DU COMMANDEMENT MILITAIRE

Huile sur toile, h. 0,860; l. 0,650

Il est vu de trois quarts à droite, la partie gauche du visage noyée dans l'ombre, coiffé d'un bonnet de police bleu bordé d'une ganse rouge, auquel pend un cordon rouge. Il porte moustache et une barbe rare, blanchissante. Le teint est terreux. Il a, pendu au cou, un méreau, sur lequel on voit bien gravé le numéro 121. Il est en manches de chemise, avec un gilet noir et porte plié sur l'épaule gauche un manteau brun.

HISTORIQUE: Indiqué par Clément en 1867, 1868 et 1879 comme faisant partie des cinq tableaux achetés à la vente du docteur Georget (mort en 1828) par le docteur Lachèze. Proposé au Louvre, au nom de ce dernier par l'intermédiaire du peintre H. J. Harpignies le 19 juillet 1866. Acheté au docteur Lachèze par Charles Jacque de même que les cat. 2102, 2103, 2104, 2105. En 1887 est prêté à une exposition à l'Ecole des beaux-arts soit par Charles, soit par Emile Jacque. Exposé à la galerie Gurlitt de Berlin en 1907 comme appartenant à la collection Ackermann. Acquis à ce dernier vers 1925 par Oskar Reinhart, comme l'indique l'article consacré à sa collection en janvier 1926 par Pierre Courthion dans *l'Amour de l'art.* L. Eitner signale en 1973 dans son *Supplément au catalogue de Charles Clément:* «collection Charles Jacque (vente, 1878)», mention erronnée reprise pour chacun des autres portraits de fous. Cette assertion est contredite par le catalogue de l'exposition de 1887 qui attribue le tableau à la collection Jacque à cette date. Par ailleurs, aucun tableau de Géricault n'apparaît aux trois ventes Charles Jacque des 28-29 novembre, 30 novembre et 13-14 décembre 1878.

EXPOSITIONS: *Exposition de tableaux anciens au profit des inondés du Midi,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1887, n° 50 ou 52 – *Géricault,* Gurlitt, Berlin, 1907, n° 7 – *Sammlung Oskar Reinhart,* Kunstmuseum, Berne, 1939-1940, n° 102, pl. XXI – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 106, pl. XXVI – *Privatsammlung Oskar Reinhart,* Kunstmuseum, Winterthur, 1955, n° 70.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 146a – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 155a – M. Hamel, «Exposition de tableaux de maîtres anciens...», in *G.B.A.,* mars 1887, p. 256 – O. Grautoff, «Théodore Géricault, zum 100. Todestag», in *Die Kunst,* février 1924, p. 140 (repr.) – L. Rosenthal, «L'Exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'art,* juin 1924, p. 205 – L. Rosenthal, «Géricault et la médecine», in *Le Progrès médical,* suppl. ill., 1924, n° 6, p. 26 – P. Courthion, «La Collection Oskar Reinhart», in *L'Amour de l'art,* janvier 1926, p. 3 (repr.) – Waldemar George, «La Collection Oskar Reinhart», in *Formes,* 1932, n° 26-27, p. 292, h. t. (repr.) – «Le Musée du Louvre vient de retrouver... un Géricault», in *Beaux-Arts,* 4 mars 1938, p. 3 – S. René-Doumic, «Le Portrait du Vendéen», in *Bulletin des musées de France,* mai 1938, p. 58 – «Deux figures de fous par Géricault», in *Aesculape,* janvier 1939, p. 3 – M. Miller, "Géricault's Paintings of the Insane", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* décembre 1940-janvier 1941, pp. 151, 163, pl. 36a – F. Antal, "Reflections on Classicism and Romanticism", V, in *Burl. Mag.,* janvier 1941, p. 20 – G. Bazin, «Les Fous de Géricault», in *Quadrige,* mai 1946, pp. 43, 46 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° IV, pl. IV (coul.) – "A Portrait by Géricault",

in *The Art Quarterly,* spring 1947, p. 141 – D. Aimé-Azam, «Le Tragique secret de Théodore Géricault», in *Journal de l'amateur d'art,* 10 mars 1954, p. 3 – L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 88, 101 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 226, 231, 344 – G. Jedlicka, «Die Privatsammlung Oskar Reinhart, Winterthur», in *Du,* août 1956, pp. 21, 29 (coul.) – F. Lem, «Encore l'énigme des fous [...]», in *Le Peintre,* 1er avril 1957, p. 4 – P. Cabanne, «Lyrique et cruel Géricault», in *Lectures pour tous,* août 1957, p. 63 – P. Vallery-Radot, «L'Anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault», in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, pp. 613, fig. 2, 614 note 17 – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, p. 72 (repr.) – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 139, pl. XXIV (coul.) – V. Prokofiev, Moscou, 1963, face p. 169 (coul.) – F. Lem, «Géricault portraitiste», in *l'Arte,* juin-juillet 1963, p. 100, n° 23, pl. IX – F. Antal, *Classicism and Romanticism,* Londres, 1966, p. 43 – A. del Guercio, «Une Recherche anxieuse du thème de l'énergie», in *Chef-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s.p., pl. XIV (coul.) – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 96 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 248, 364 – L. Stähelin, *Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz,* Winterthur, 1970, pp. 11, 27, n° 67 – H. Lüthy, «Géricault in Los Angeles», in *Neue Zürcher Zeitung,* 20 novembre 1971, p. 37 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 457, n° 155 a – G. Bruno, *La Ricerca dell'identità,* in cat. exp. Milan, 1974-1975, pp. 13-14, fig. 3 – R. Koella, *Collection Oskar Reinhart,* Neuchâtel et Winterthur, 1975, pp. 130-131, n° 50 (coul.) – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 179, fig. 195 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 223 (repr.), pl. LV (coul.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 36 bis, fig. A – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 241-249, 315 pl. 38, 354 note 21, 355 note 44 – C. Sells, "New Light on Géricault, his Travels and his Friends, 1816-1823", in *Apollo,* juin 1986, pp. 393, 394 fig. 4 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° P-28, fig. 1 – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 263 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 331-335 fig. 151, 336-345, 434 note 21, 435 note 44 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 223 (repr.), pl. LV – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, pp. 79, 83, 86 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, p. 248, repr. n° 381 (coul.).

Etude critique pp. 69-75

SAMMLUNG OSKAR REINHART AM RÖMERHOLZ, WINTERTHUR

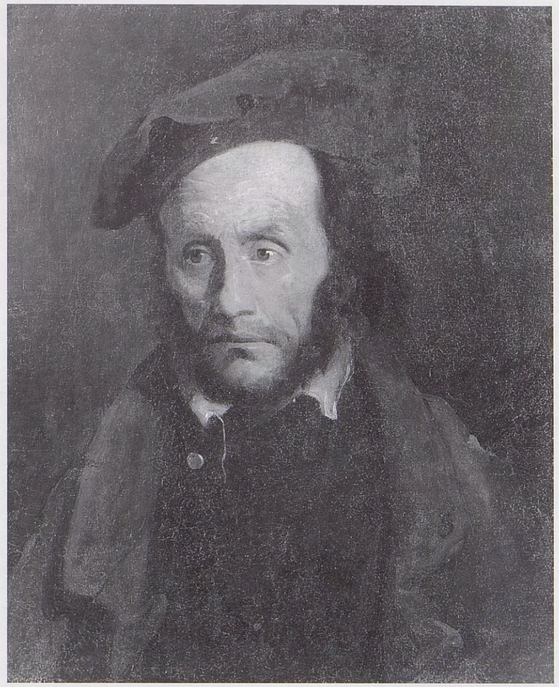
2102
LE FOU MONOMANE DU VOL D'ENFANT

Huile sur toile, h. 0,648; l. 0,540

Vu de face, légèrement vers la gauche, coiffé d'une toque brune. De longs cheveux bruns et une barbe en collier entourent un visage maigre. Un manteau brun, déchiré, recouvre une veste et un gilet noir sur lequel s'ouvre le col d'une chemise blanche.

HISTORIQUE: Indiqué par Clément en 1867, 1868 et 1879 comme faisant partie des cinq tableaux achetés à la vente du Dr Georget (mort en 1828) par le Dr Lachèze. Proposé au Louvre, au nom de ce dernier, par l'intermédiaire du peintre H. J. Harpignies le 19 juillet 1866. Acheté au docteur Lachèze par Charles Jacque de même que les cat. 2101, 2103, 2104, 2105. Réapparaît à la vente du séquestre Goetz, Drouot, Paris, 23-24 février 1922, comme Ecole moderne, sous le n° 43: «Portrait d'un homme vu en buste et coiffé d'une toque» où il fut acquis pour 31 000 francs par le duc

Cat. 2102 *Le Fou monomane du vol d'enfant*
Huile sur toile, h. 0,648; l. 0,540
Museum of Fine Art, Springfield (Acc. n° 47-08)



de Trévise selon un catalogue annoté. Acheté à la vente Trévise, Paris, 19 mai 1938, nº 35, par le collectionneur zurichois Leo Gerstle pour la somme de 215 000 francs. Mis en dépôt en 1945 à la galerie Knoedler, New York, et vendue par celle-ci au Springfield Museum of Fine Arts en 1947 (The James Philip Gray Collection).
L. Eitner attribue à ce tableau dans son *Supplément au catalogue de Charles Clément,* 1973, la mention erronée d'une vente Charles Jacque en 1878 (cf. cat. 2101) et intercale dans son pedigree entre Charles Jacque et Richard Goetz, le nom de «Foinard (?)» sans justification.

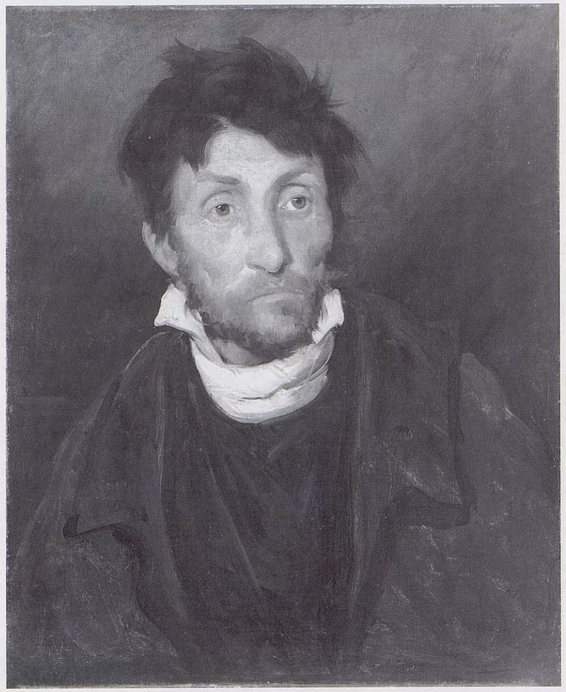
EXPOSITIONS: *(?) Exposition de tableaux anciens au profit des inondés du Midi,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1887, nº 50 ou 52 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 262 – *La Jeunesse des romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, nº 1274 – *Cent ans de portraits français,* Bernheim-Jeune, Paris, 1934, nº 36 (repr.) – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 76 – *Les Influences,* Rosenberg, Paris, 1938, nº 15 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Knoedler, New York, 1938, nº 22 – *French Romantic Artists,* Museum of Art, San Francisco, 1939, nº 16 (repr.) – *European and American Paintings 1500-1900,* World's Fair, New York, 1940, nº 238 (repr.) – *From David to Courbet,* Institute of Arts, Detroit, 1950, nº 26 (repr.) – *French Paintings 1100-1900,* Carnegie Institute, Pittsburg, 1951, nº 102 (repr.) – *De David à Toulouse-Lautrec,* Orangerie, Paris, 1955, nº 32, pl. 8 – *Birth of Impressionism,* Wildenstein, New York, 1963, nº 45 (repr.) – *Romantics and Realists,* Wildenstein, New York, 1966, nº 56 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, nº 122 (repr.) – *La Ricerca dell'identità,* Palazzo Reale, Milan, 1974-1975, nº 1 (repr.) – *A Magic Mirror,* The Museum of Modern Art, Houston, 1986-1987, nº 27 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, nº P-27 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 309, repr. nº 382 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peinture nº 147 b – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures nº 156 b – G. Kahn, «L'Exposition Géricault», in *Le Quotidien,* 25 avril 1924, p. 4 – R. de la Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, p. 207 – A. L., «Le Centenaire de Géricault», in *Beaux-Arts,* 15 mai 1924, p. 149 – L. Rosenthal, «L'Exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'art,* juin 1924, p. 205 – L. Rosenthal, «Géricault et la médecine», in *Le Progrès médical,* suppl. ill., 1924, nº 6, p. 26 – J. Magnin, *Les Débuts du romantisme à la Maison de Victor Hugo,* Dijon, 1927, p. 20 note 1 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 160, 162 – P. Adry, «L'Exposition Géricault», in *L'Amour de l'art,* mai 1937, p. 41 – J. de Laprade, «Une Magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 90 – «Le Musée du Louvre vient de retrouver... un Géricault», in *Beaux-Arts,* 4 mars 1938, p. 3 – "European Auctions", in *Art News,* 2 avril 1938, p. 22 – «Collection du duc de Trévise», in *Beaux-Arts,* 29 avril 1938, p. 7 – S. René-Doumic, «Le Portrait du Vendéen», in *Bulletin des musées de France,* mai 1938, p. 58 – M. Florisoone, «La Folle de Géricault», in *Bulletin des Musées de France,* juillet 1938, p. 96 – A. Watt, "Notes from Paris", in *Apollo,* juillet 1938, p. 34 (repr.) – A. Friedlander, "The Apostles of Romanticism", in *Art News,* 26 novembre 1938, p. 20 – «Deux figures de fous par Géricault», in *Aesculape,* janvier 1939, p. 3 (repr.) – R. Goldwater, «Gros, Géricault, Delacroix», in *Art in America,* janvier 1939, p. 38 – J. Lane, "Notes from New York", in *Apollo,* janvier 1939, p. 35 – M. Miller, "Géricault's Paintings of the Insane", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* décembre 1940-janvier 1941, p. 151, pl. 36 b – R. Escholier, *La Peinture française, XIXe siècle,* I, Paris, 1941, p. 142 – G. Bazin, «Les Fous de Géricault», in *Quadrige,* mai 1946, pp. 43, 46 (repr.) – K. Berger, "David and the Development of Géricault's Art", in *G.B.A.,* juillet 1946, p. 62, fig. 17 – A

"Portrait by Géricault", in *The Art Quarterly,* spring 1947, pp. 140 (repr.), 141-142 – "Enriching U.S. Museums: III" in *Art News,* juillet 1947, p. 32 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° 92 (repr.) – W. Friedlander, *David to Delacroix,* Cambridge, 1952, p. 104, pl. 66 – D. Aimé-Azam, «Le Tragique secret de Théodore Géricault», in *Journal de l'amateur d'art,* 10 mars 1954, p. 3 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 88, 101 – C. Roger Marx, «De David à Toulouse-Lautrec», in *Jardin des arts,* mai 1955, p. 396 – «De David à Toulouse-Lautrec», in *Art et Style,* 1955, n° 34, s. p. – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 226, 231, face p. 248 (repr.), 344 – F. Fosca, *La Peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1956, p. 48 (coul.) – F. Lem, «Encore l'énigme des fous...», in *Le Peintre,* 1er avril 1957, p. 4 – P. Cabanne, «Lyrique et cruel Géricault», in *Lectures pour tous,* août 1957, p. 63 – *Springfield Museum of Fine Arts Handbook,* Springfield, 1958, p. 57 (repr.) – S. Lane Faison, *A Guide to the Art Museums of New England,* New York, 1958, pp. 155, fig. 12, 156 – P. Vallery-Radot, «L'Anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault», in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, pp. 613, fig. 1, 614 note 17 – J. Siegfried, "The Romantic Artist as a Portrait Painter", in *Marsyas,* VIII, 1957-1959, p. 37, fig. 10 – R. Lebel, Paris, s. d. [1960], p. 14 note 2 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 152, fig. 97 – F. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 100-101, n° 24, pl. IX – "The Romance of Reality", in *Art News,* avril 1966, p. 56 – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 97 (repr.) – M. Serullaz, *Peintres maudits,* Paris, 1968, pp. 95, 99 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 248, 364, h. t., fig. 7 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 457, n° 156 b – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 224 (repr.), pl. XLII (coul.) – B. G. Fryberger et C. M. Osborne, *The Standford Museum,* vol. VIII-IX, 1979, pp. 7, 8, fig. 4 (repr.) – *Handbook of the American and European Collections,* Museum of Fine Arts, Springfield, 1979, p. 163, n° 299 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 36bis, fig. B – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 238 (repr.), 241-249, 354 note 22, 355 note 44 – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 264 (repr.) – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 331-338 fig. 152, 339-345, 434 note 22, 435 note 44 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 224 (repr.), pl. LVII (coul.) – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, pp. 79, 83, 84 (coul.).

Etude critique pp. 69-75

MUSEUM OF FINE ARTS, SPRINGFIELD (Acc. n° 47.08)



2103
LE FOU MONOMANE DU VOL

Huile sur toile, h. 0,610; l. 0,500

Il est vu de face, la tête tournée vers la droite. Les yeux sont bleus, les cheveux sont noirs, une courte barbe inculte couvre ses joues. Le col blanc de la chemise, entouré d'une cravate, émerge d'un habit sombre que recouvre un manteau.

HISTORIQUE: Indiqué par Clément en 1867, 1868 et 1879 comme faisant partie des cinq tableaux achetés à la vente du Dr Georget (mort en 1828) par le Dr Lachèze. Proposé au Louvre, au nom de ce dernier, par l'intermédiaire du peintre Harpignies le 19 juillet 1866. Acheté au docteur Lachèze par le peintre Charles Jacque en 1868 de même que les cat. 2101, 2102, 2104 et 2105. A par la suite appartenu à Chéramy qui l'expose en 1907 à Berlin. Acheté à la vente Chéramy, Paris, 5-7 mai 1908, n° 57, par la Société des Amis du Musée de Gand pour la somme de 1050 francs.

EXPOSITIONS: (?) *Exposition de tableaux anciens au profit des inondés du Midi,* Ecole des beaux-arts, Paris 1887, n° 50 ou 52 – *Géricault,* Gurlitt, Berlin, 1907, n° 9 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 263 – *La Pintura francesa de David a nuestros días,* Museo nacional de bellas artes, Buenos Aires, 1939, n° 66; Salón nacional de bellas artes, Montevideo, 1940, n° 48 – *The Painting of France since the French Revolution,* M. H. de Young Memorial Museum, San Francisco, 1940-1941, n° 48 (repr.) – *French Painting from David to Toulouse-Lautrec,* Metropolitan Museum of art, New York, 1941, n° 62 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 107, pl. XXVII – *Di Capolavori della pittura francese dell'ottocento,* Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1955, n° 50, fig. 20 – *The Romantic Movement,* Tate Gallery, Londres, 1959, n° 178, pl. 17 – *Von David bis Cézanne,* Haus der Kunst, Munich, 1964-1965, n° 123 (repr.) – *The Past Rediscovered,* Institute of Arts, Minneapolis, 1969, n° 39 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 123 (repr.) – *De David à Delacroix,* Grand-Palais, Paris, 1974-1975, n° 77, pl. 175 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 36 bis (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 307, repr. n° 378 (coul.) et première de couverture (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 148 c – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 157 c – L. Rouart, «La Collection de M. Chéramy», in *Les Arts,* avril 1907, p. 20 – J. Meier-Graefe et P. Klossowski, *La Collection Chéramy,* Munich, 1908, p. 76, n° 108 – «Art in France», in *Burl. Mag.,* juin 1908, p. 180 – F. Thieme et U. Becker, *Allgemeines Lexikon XIII,* Leipzig, 1920, p. 460 – O. Grautoff, «Théodore Géricault, zum 100. Todestag», in *Die Kunst,* février 1924, p. 140 – R. Rey, «Géricault», *in L'Art et les artistes,* avril 1924, face p. 264 (repr.) – G. Kahn, «L'Exposition Géricault», in *Le Quotidien,* 25 avril 1924, p. 4 – Géricault, in *Le Cousin Pons,* mai 1924, s. p. – R. de la Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, p. 207 – R. Bouyer, «Théodore Géricault, d'après l'exposition du centenaire de sa mort», in *Le Figaro artistique,* 8 mai 1824, p. 4 – A. L., «Le Centenaire de Géricault», in *Beaux-Arts,* 15 mai 1924, p. 148 (repr.), 149 – L. Rosenthal, «L'Exposition du centenaire de Géricault» in *L'Amour de l'art,* juin 1924, p. 205 – L. Rosenthal, «Géricault et la médecine», in *Le Progrès médical,* suppl. ill., 1924, n° 6, p. 26 (repr.) – Die Géricault-Ausstellung in Paris, in *La Revue rhénane,* juillet 1924, p. 599 (repr.) – R. Regamey, Paris, 1926, pl. 27 – H. Focillon, *La Peinture au XIXe siècle,* Paris, 1927, p. 192 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 160, 162 – L. Réau, *L'Art romantique,* Paris, 1930, pp. 6, 32, 33 (repr.) – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 50 (repr.) – «Le Musée du Louvre vient de retrouver... un Géricault», in *Beaux-Arts,* 4 mars 1938, p. 3 – S. René-Doumic, «Le Portrait du Vendéen», in *Bulletin des musées de France,* mai 1938, p. 58 – M. Florisoone, «La Folle de Géricault», in *Bulletin des musées de France,* juillet 1938, p. 96 – «Deux figures de fous par Géricault», in *Aesculape,* janvier 1939, p. 3 – «Cent ans de peinture française», in *Prométhée,* mai 1939, p. 18 (repr.) – «Les Expositions», in *Beaux-Arts,* 4 août 1939, p. 3 (repr.) – M. Miller, "Géricault's Painting of the Insane", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* décembre 1940-janvier 1941, pp. 151, 152, pl. 36 c – "Masterpieces of French art", in *Bulletin of the Art Institute of Chicago,* avril-mai 1941, p. 51 – G. Bazin, «Les Fous de Géricault», in *Quadrige,* mai 1946, pp. 43, 45 (repr.) – "A Portrait by Géricault", in *The Art Quarterly,* spring 1947, p. 141 – *Chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts de Gand,* Bruxelles, 1949, p. 21, pl. XXXII – P. Eeckout, «Résurrection du musée de Gand», in *Arts plastiques,* octobre-novembre 1951, pp. 223, fig. 130, 226 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 91 (repr.) – L. Eitner, «Géricault at Winterthur», in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 88, 101 – «Géricault», in *Sele arte,* novembre-décembre 1954, pp. 38, 43 (repr.) – S. Azais, «Médecine et iconographie», in *Aesculape,* juin 1955, pp. 128 (repr.), 130 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 226, 231, 344 – F.-H. Lem, «Encore l'énigme des fous...», in *Le Peintre,* 1er avril 1957, pp. 4-5 – P. Cabanne, «Lyrique et cruel Géricault», in *Lectures pour tous,* août 1957, p. 63 – P. Vallery-Radot, «L'Anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault», in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, p. 614 note 17 – J. Mayne «Le Romantisme», in *L'Œil,* juillet-août 1959, pp. 19, 21 (repr.) – M. Kitson, "Romantic and Romantic" in *The Studio,* août-septembre 1959, pp. 34 (repr.), 40 – J. Lindsay, *Death of the Hero,* Londres, 1960, p. 139 (coul.) – F. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880,* Londres, 1960, p. 87, pl. 52 B – R. Huyghe, *L'Art et l'homme,* III, Paris, 1961, p. 279, fig. 982 – H. Janson, *Key Monuments of the History of Art,* New York, 1961, p. 942 (repr.) – G. Oprescu, Bucarest, 1962, pl. 23 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 152, fig. 99 – V.N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 172 (repr.) – F. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 101-102, n° 25, pl. IX – H. Keller, «Géricault: Der Verwundete Soldat», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* 1966, t. 28, pp. 141, 144, note 26 – A. del Guercio, «Une Recherche anxieuse du thème de l'énergie», in *Chef-d'œuvre de l'art,* octobre 1968, s. p., pl. XII (coul.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 95 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 248, 364 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, pp. 773, 774 – K. Clark, *The Romantic Rebellion,* Londres, 1973, pp. 194, fig. 147, 196 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 457, n° 157 c – G. Bruno, *La Ricerca dell'identità,* in cat. exp. Milan, 1974-1975, pp. 13, 14, fig. 1 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 225 (repr.), pl. LVI – L. Eitner, "Current and Forthcoming Exhibitions", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 222, n° 36bis – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 241-249, 314 pl. 37, 354 note 23, 355 note 44 – N. Davenport, "Notes on a Géricault Catalogue Entry", in *Source,* Vol. II, n° 2, Winter 1983, s. p., fig. 1 – C. Sells, "New Light on Géricault, his Travels and his Friends, 1816-1823", in *Apollo,* Juin 1986, pp. 393, 394 fig. 5 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° P-28, fig. 2 – W. Vaughan, *L'Art du XIXe siècle, 1750-1850,* Paris, 1989, pp. 117, 543 fig. 537, 597 – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 263 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 331-338 fig. 153, 339-345, 435 notes 23 et 44 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 225 (repr.), pl. LVI – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, pp. 79, 82 (coul.), 83.

Etude critique pp. 69-75

MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, GAND (Inv. 1908.F.)

2104
LA FOLLE MONOMANE DU JEU

Huile sur toile, h. 0,770; l. 0,645

Elle est vue de face, légèrement tournée vers la droite, vêtue d'une chemise blanche et d'une large cape marron à pélerine. Des cheveux grisâtres et hirsutes s'échappent d'un fichu blanc noué sur la tête. Elle tient une béquille.

HISTORIQUE: Indiqué par Clément en 1867, 1868 et 1879 comme faisant partie des cinq tableaux achetés à la vente du Dr Georget (mort en 1828) par le Dr Lachèze. Proposé au Louvre, au nom de ce dernier, par l'intermédiaire du peintre H. J. Harpignies le 19 janvier 1866. Acquis du docteur Lachèze en février 1868 avec les cat. 2101, 2102, 2103 et 2105 par le peintre Charles Jacque à qui il appartient toujours en 1887. Le catalogue de la vente Trévise indique qu'il est resté dans la famille de ce peintre jusqu'en 1920. Acheté à la vente Trévise, Galerie Charpentier, Paris, 19 mai 1938, n° 34, pour la somme de 300 000 francs par la Société des Amis du Louvre qui en fit don au musée.

EXPOSITIONS: *Exposition de tableaux anciens au profit des inondés du Midi,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1887, n° 51 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 264 – *La Jeunesse des romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, n° 1275 – *Udstillingen of Fransk Malerkunst,* Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1928, n° 84 – *Cent ans de portraits français,* Bernheim-Jeune, Paris, 1934, n° 37 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 272 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 75 – *Chefs-d'œuvre de l'art français,* Palais national des arts, Paris, 1937, n° 336 – *Cinquantenaire des Amis du Louvre,* Orangerie, Paris, 1947, n° 66 (repr.) – *Donations de D. David-Weill aux musées français,* Orangerie, Paris, 1953, n° 37 – *Géricault,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 20 –

Le Romantisme dans la peinture française, Moscou, Leningrad, 1968, n° 60, p. 85 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 124 (repr.) – *Les Donateurs du Louvre,* Musée du Louvre, Paris, 1989, s. n. (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 306, repr. n° 379 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 149 d – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 158 d – M. Hamel, «Exposition de tableaux de maîtres anciens», in *G.B.A.,* mars 1887, p. 256 – O. Grautoff, «Théodore Géricault, zum 100. Todestag», in *Die Kunst,* février 1924, p. 141 – G. Kahn, «L'Exposition Géricault», in *Le Quotidien,* 25 avril 1924, p. 4 – R. de la Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, p. 207 – A. L., «Le Centenaire de Géricault», in *Beaux-Arts,* 15 mai 1924, p. 149 – L. Rosenthal, «L'Exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'art,* juin 1924, p. 205 – L. Rosenthal, «Géricault et la médecine», in *Le Progrès médical,* suppl. ill., 1924, n° 6, p. 26 – J. Magnin, *Les Débuts du romantisme à la Maison de Victor Hugo,* Dijon, 1927, p. 20 note 2 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 160, 162 – C. Gunne, "Från David till Courbet", in *Ord och Bild,* 1928, n° 9, pp. 455, 456 (repr.) – «Gros, ses amis et ses élèves», in *Beaux-Arts,* 5 juin 1936, p. 2 – M. Davidson, "The American Debut of Géricault", in *Art News,* 21 novembre 1936, p. 9 – R. Huyghe, *La Peinture française XVIIIe et XIXe siècles,* Paris, 1937, pl. 25 – «Théodore Géricault», in *L'Amour de l'art,* mai 1937, p. 29, fig. 64 – P. Adry, «L'Exposition Géricault», in *L'Amour de l'art,* mai 1937, p. 41 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – «Chefs-d'œuvre de l'art français», in *La Renaissance de l'art français,* juillet-septembre 1937, p. 45 (repr.) – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 90 – G. Jedlicka, *Französische Malerei,* Zurich, 1938, p. 39, pl. 99 – «Le Musée du Louvre vient de retrouver... un Géricault», in *Beaux-Arts,* 4 mars 1938, p. 3 – "European auctions", in *Art News,* 2 avril 1938, p. 22 – «La Collection du duc de Trévise», in *Beaux-Arts,* 29 avril 1938, p. 7 (repr.) – S. René-Doumic, «Le Portrait du Vendéen», in *Bulletin des musées de France,* mai 1938, p. 58 – «La Folle», in *L'Amour de l'art,* juillet 1938, p. 255 (repr.) – M. Florisoone, «La Folle de Géricault», in *Bulletin des musées de France,* juillet 1938, pp. 95 (repr.), 96 – A. Watt, "Notes from Paris", in *Apollo,* juillet 1938, p. 34 – «Deux figures de fous par Géricault», in *Aesculape,* janvier 1939, pp. 2 (repr.), 3 – M. Miller, "Géricault's Paintings of the Insane", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* décembre 1940-janvier 1941, p. 151, pl. 36 d – R. Escholier, *La Peinture française, XIXe siècle,* I, Paris, 1941, p. 153 (repr.) – G. Bazin, «Les Fous de Géricault», in *Quadrige,* mai 1946, pp. 43, 46 (repr.) – "A Portrait by Géricault", in *Art Quarterly,* spring 1947, p. 141 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 93 (repr.) – D. Aimé-Azam, «Le Tragique secret de Théodore Géricault», in *Journal de l'amateur d'art,* 10 mars 1954, p. 3 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 88, 101 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 226, 231, face p. 264 (repr.), 344 – F. H. Lem, «Encore l'énigme des fous...», in *Le Peintre,* 1er avril 1957, p. 4 – P. Cabanne, «Lyrique et cruel Géricault», in *Lectures pour tous,* août 1957, p. 63 – P. Vallery-Radot, «L'Anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault», in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, p. 614 note 17 – C. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 957, pl. 344 – D. Aimé-Azam, «La Passion de Théodore Géricault», in *Jardin des arts,* avril 1962, pp. 30 (repr.), 31 – A. del Guercio, Milan, 1963, pp. 138-139, pl. XXIII (coul.) – F. H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 102-103, n° 26, pl. IX – S. Lodge, "Géricault in England", in *Burl. Mag.,* décembre 1965, pp. 623, fig. 21, 625-626 – A. del Guercio, «Une recherche anxieuse du thème de l'énergie», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s. p., pl. IX (coul.) – K. Berger, trad.,

Cat. 2105 *La Folle monomane de l'envie*
Huile sur toile, h. 0,720; l. 0,580
Musée des beaux-arts, Lyon (Inv. B. 825)

Paris, 1968, n° 98 (repr.) – M. Serullaz, *Peintres maudits,* Paris, 1968, pp. 95, 98 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 249, 364, h. t. fig. 8 – «Ausstellungen», in *Das Kunstwerk,* novembre 1971, p. 60 (repr.) – M. Young, "Homage to Géricault", in *Apollo,* décembre 1971, p. 511, fig. 9 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Musée national du Louvre,* I, Paris, 1972, p. 182 – B. Nicolson et C. Wright, «Georges de la Tour et la Grande-Bretagne», in *La Revue du Louvre,* 1972, n° 2, p. 138, fig. 3 (détail) – K. Clark, *The Romantic Rebellion,* Londres, 1973, pp. 195, fig. 148, 196, 197 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 457, n° 158 d – G. Bruno, *La Ricerca dell'identità,* in cat. exp. Milan, 1974-1975, pp. 13, 14, fig. 2 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 226 (repr.), pl. LVIII – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 36 bis, fig. C – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 241-249, 316 pl. 39, 354 note 24, 355 note 44 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° P-28, fig. 3 – M. Fried, *Courbet's Realism,* Chicago et Londres, 1990, pp. 29, 30 fig. 15 – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 264 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 331, 339 (fig. 154), 340-345, 435 notes 24 et 44 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 226 (repr.), pl. LVIII – R. Michel, «Géricault, fin du mythe», in *La Revue du Louvre,* octobre 1991, p. 16 fig. 5 – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, p. 79, 83, 84 (coul.) – B. M. Stafford, *Body Criticism,* Massachusetts, 1991, p. 75, fig. 46 – A. De Praz, *Il Romanticismo e la pittura,* Naples, 1992, p. 478 fig. 50.

Etude critique pp. 69-75

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1938-51)

2105
LA FOLLE MONOMANE DE L'ENVIE

Huile sur toile, h. 0,720; l. 0,580

Vue en buste, de face, la tête légèrement tournée vers la gauche, cette femme porte une ample cape brun verdâtre, une écharpe rouge étant croisée sur sa poitrine. Un bonnet blanc rayé de gris, au bord volanté, les cordons défaits, encadre son visage aux paupières rougies. Quelques mèches de cheveux gris s'en échappent.

HISTORIQUE: Indiqué par Clément en 1867, 1868 et 1879 comme faisant partie des cinq tableaux achetés à la vente du Dr Georget (mort en 1828) par le Dr Lachèze. Proposé au Louvre, au nom de ce dernier, par l'intermédiaire du peintre H. J. Harpignies le 19 juillet 1866. Acheté avec les cat. 2101, 2102, 2103 et 2104 en février 1868 au docteur Lachèze par le peintre Charles Jacque. Exposé à l'Ecole des beaux-arts en 1887 sous le numéro 53, avec la mention: «appartenant à Madame Dufour». Collection Chéramy. Prêté par celui-ci à l'exposition Gurlitt à Berlin en 1907. Acquis à la vente Chéramy, Galerie Georges Petit, 5-7 mai 1908, n° 53, par le musée de Lyon pour la somme de 7500 francs.

EXPOSITIONS: *Exposition de tableaux anciens au profit des inondés du Midi,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1887, n° 53 – *Géricault,* Gurlitt, Berlin, 1907, n° 8 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 265 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 77 – *Honderd Jaar Fransche Kunst,* Stedelijk Museum, Amsterdam, 1938, n° 130 (repr.) – *Von Poussin bis Ingres,* Hambourg, Munich, 1952-1953, n° 30, pl. 31 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 108, pl. XXVIII – *Romantiques et réalistes au XIXe siècle,* Agen, Grenoble, Nancy, 1958, n° 48 – *The Romantic Movement,* Tate Gallery, Londres, 1959, n° 183, pl. 18 – *Géricault,* Palais des

beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, nº 19; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, nº 21 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, nº P-28 (coul.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, nº 56, Ire de couverture (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 308, repr. nº 380 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures nº 150 e – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures nº 159 e – M. Hamel, «Exposition de tableaux de maîtres anciens», in *G.B.A.,* mars 1887, p. 256 – L. Vauxcelles, «La Collection Chéramy», in *L'Art et les artistes,* mai 1905, p. 127 (repr.) – L. Rouart, «La Collection de M. Chéramy», in *Les Arts,* avril 1907, p. 20 – J. Meier-Graefe et E. Klossowski, *La Collection Chéramy,* Munich, 1908, p. 79, nº 109 – P. Dissart, *Le Musée de Lyon,* Paris, 1912, p. 27, pl. 117 – L. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1914, p. 57 – L. Rosenthal, «Géricault et notre temps», in *L'Amour de l'art,* janvier 1924, p. 14 note 1 – O. Grautoff, «Théodore Géricault, zum 100. Todestag», in *Die Kunst,* février 1924, p. 141 – G. Kahn, «L'Exposition Géricault», in *Le Quotidien,* 25 avril 1924, p. 4 – R. de la Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* Ier mai 1924, p. 207 – R. Bouyer, «Théodore Géricault, d'après l'exposition du centenaire de sa mort», in *Le Figaro artistique,* 8 mai 1924, p. 4 – A. L., «Le Centenaire de Géricault», in *Beaux-Arts,* 15 mai 1924, p. 149 – L. Rosenthal, «L'Exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'art,* juin 1924, p. 205 – L. Rosenthal, «Géricault et la médecine», in *Le Progrès médical,* suppl. ill., 1924, nº 6, p. 26 – R. Regamey, Paris, 1926, pl. 28 – H. Focillon, *La Peinture au XIXe siècle,* Paris, 1927, pp. 186, 191 (repr.), 193 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], repr. face p. 148, pp. 160, 161, 210 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault» in *The Arts,* octobre 1927, p. 197 (repr.) – L. Rosenthal, *Florilège des musées du Palais des arts de Lyon,* Paris, s. l., s. d., pp. 109-110, 111 (repr.) – R. Schneider, *L'Art français XIXe siècle,* Paris 1929, pp. 53, 54, fig. 28 – W. Gibson, *Three Lectures upon French Painting,* Londres, 1930, pp. 42, 43 (repr.) – H. Focillon, «Sur le Portrait français», in *Formes,* décembre 1931, p. 166, face p. 167 (repr.) – L. Gillet, «Le Portrait français», in *L'Art vivant,* janvier 1937, p. 36 (repr.) – S. Rocheblave, *La Peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1936, pl. 7 – G. Besson, *La Peinture française au XIXe siècle,* I, Paris, s. d. [1936], p. 134 – P. Adry, «L'Exposition Géricault», in *L'Amour de l'art,* mai 1937, p. 41 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – «Cronache parigine», in *Emporium,* juillet 1937, p. 384 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, pp. 91 (repr.), 92 – «Le Musée du Louvre vient de retrouver... un Géricault», in *Beaux-Arts,* 4 mars 1938, p. 3 – S. René-Doumic, «Le Portrait du Vendéen», in *Bulletin des musées de France,* mai 1938, p. 58 – M. Florisoone, «La Folle de Géricault», in *Bulletin des musées de France,* juillet 1938, p. 96 – «Deux figures de fous par Géricault», in *Aesculape,* janvier 1939, p. 3 – M. Miller, "Géricault's Paintings of the Insane", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* décembre 1940-janvier 1941, pp. 151, 152, 162, 163, pl. 37 a – R. Escholier, *La Peinture française, XIXe siècle,* I, Paris, 1941, p. 142 – L. Réau, «Notes sur les musées de province», in *Beaux-Arts,* 20 octobre 1942, pp. 1 (repr.), 8 – H. Focillon, *Le Musée de Lyon,* Paris, s. d. [1945], pp. 15, 46 (repr.) – G. Bazin, «Les Fous de Géricault», in *Quadrige,* mai 1946, pp. 43, 47 (repr.) – "A Portrait by Géricault", in *The Art Quarterly,* spring 1947, p. 141 – «Médecine», in *Formes et couleurs,* 1948, nº 1, s. p. (repr.) – P. Fierens, «De David à Cézanne», in *Arts de France,* 1948, nº 21-22, p. 118 – J. de Laprade, «Le Réalisme», in *Orientations de la peinture française, de David à Picasso,* Nice, 1950, pp. 30, 31 – K. Berger, Vienne, 1952, nº 94 (repr.) – W. Friedlander, *David to Delacroix,* Cambridge, 1952, p. 104, pl. 65 – L. Hautecœur, *L'Art sous la Révolution et l'Empire,* Paris, 1953, p. 69, fig. 91 – D. Aimé-Azam, «Le Tragique secret de Théodore Géricault», in *Journal de l'amateur d'art,* 10 mars 1954, p. 3 – L. Eitner, «Géricault at Winterthur», in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – A. Chastel, «Signification de Géricault», in *Le Monde,* 13 août 1954, p. 7 note 4 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 76, 88, 101 – «Géricault», in *Sele arte,* novembre-décembre 1954, pp. 38, 43 (repr.) – "15 Paintings by French Masters of the Nineteenth Century", in *The Museum of Modern Arts Bulletin,* Spring 1955, p. 9 (repr.) – S. Azais, «Médecine et iconographie», in *Aesculape,* juin 1955, pp. 129 (repr.), 130 – R. Jullian, «Lyon ville d'art et d'histoire», in *Médecine de France,* 1955, nº 63, p. 29 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 226, 231, 344 – M. Vincent, *Catalogue du musée de Lyon,* VII, Lyon, 1956, pp. 56-59, face p. 70 (coul.) – Waldemar-George, «Géricault et la folie», in *Le Peintre,* 15 décembre 1956, p. 17 (détail) – F. H. Lem, «Encore l'énigme des fous», in *Le Peintre,* 1er avril 1957, p. 4 – P. Cabanne, «Lyrique et cruel Géricault», in *Lectures pour tous,* août 1957, p. 63 – R. Jullian, «Le Musée des Beaux-Arts de Lyon», in *Art et Style,* 1957, nº 44, s. p. (repr.) – S. Lane Faison, *A Guide to the Art Museums of New England,* New York, 1958, p. 156 – P. Vallery-Radot, «L'Anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault», in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, p. 614 note 17 – C. Sterling, *La Nature morte de l'antiquité à nos jours,* Paris, 1959, p. 119 – J. Mayne, «Le Romantisme», in *L'Œil,* juillet-août 1959, p. 19 – H. Shipp, "The Romantic Revival", in *Apollo,* octobre 1959, p. 77, fig. V – P. de Champris, *Picasso, ombre et soleil,* Paris, 1960, p. 17, fig. 6 – R. Jullian, *Lyon, les villes d'art célèbres,* Paris, 1960, pp. 114, 116 (repr.) – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, p. 72 (repr.) – G. Oprescu, Bucarest, 1962, pl. 24 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, pp. 118, pl. 139, 123, 126, 237 – D. Aimé-Azam, «La Passion de Théodore Géricault», in *Jardin des arts,* avril 1962, p. 31 (repr.) – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 152, fig. 98 – V.N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 171 (repr.) – F. H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 103, nº 27, pl. X – H. Hugault, «Géricault, tragique et passionné», in *Journal de l'amateur d'art,* 25 décembre 1964, p. 8 – N. Wallis, "Géricault – The Great Unknown?" in *The Connoisseur,* janvier 1965, p. 17 – R. Jullian, «Géricault et l'Italie», in *Arte in Europa,* Milan, 1966, p. 901 – R. Jullian, «Tableaux français au Palais des Beaux-Arts», in *L'Œil,* juin 1967, p. 7 – A. del Guercio, «Une recherche anxieuse du thème de l'énergie», in *Chef-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s. p., pl. XIII (coul.) – K. Berger, trad., Paris, 1968, nº 99 (repr.) – M. Serullaz, *Peintres maudits,* Paris, 1968, pp. 95, 97 (coul.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 249, 364, h. t., fig. 10 – L. Johnson, "Géricault in Los Angeles", in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 770 – K. Clark, *The Romantic Rebellion,* Londres, 1973, pp. 196, 197, pl. 11 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 457, nº 159 e – M. Rheims, *Musées de France,* Paris, 1973, p. 57 (repr.) – K. Clark, *Civilisation,* Paris, 1974, pp. 365, 367, fig. 264 (coul.) – G. Bruno, *La Ricerca dell'identità,* in cat. exp. Milan, 1974-1975, pp. 13, 14, fig. 3 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 227 (repr.), pl. LIX – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au nº 36bis, fig. D – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 241-249, 317 pl. 40, 354 note 25, 355 note 44 – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 264 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 331-341 fig. 155, 342-345, 435 notes 25 et 44 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, nº 227 (repr.), pl. LIX – B. Noël, *Géricault,* Paris, 1991, pp. 83, 85 (coul.) – A. D. Paz, *Il Romanicismo e la pittura,* Naples, 1992, p. 477 nº 49.

Etude critique pp. 69-75

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LYON (Inv. B.825)

2106
MORT D'UN JEUNE MAÇON

Plume, lavis de bistre et aquarelle sur traits à la mine de plomb; h. 0,165; l. 0,124

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Un fait divers relaté par *La Quotidienne* du 13 septembre 1819 a fourni à Géricault le sujet de ce dessin: «Un malheureux maçon est tombé de 70 pieds d'élévation, en travaillant au bâtiment projeté pour le Ministère des Finances rue de Rivoli». Le jeune homme, nu, est allongé au premier plan. Son père, tenant une torche de la main droite, est assis de profil à gauche, la tête appuyée sur le poing gauche. Derrière lui, la mère du jeune ouvrier joint les mains dans un geste de supplication et de désespoir.

HISTORIQUE: Collections Pierre Dubaut, Paris; Grenville L. Winthrop. Légué par ce dernier au Fogg Art Museum en 1943.

BIBLIOGRAPHIE: *Lettres de René Richard Louis Castel au comte Louis de Chevigné,* I, Rheims, 1833, pp. 366-367 – C. Martine, Paris, 1928, nº 55

(repr.) – K. Berger, New York, 1946, nº 28 (repr.) – J. Knowlton, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* septembre 1947, p. 217 – L. Johnson, «Some Unknow Sketches for the "Wounded Cuirassier"», in *Burl. Mag.,* mars 1955, pp. 80, fig. 22, 81 notes 9, 10, 11 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 218, 343 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 147, fig. 61 – F. H. Lem, «A propos de Géricault», in *Le Peintre,* 1er avril 1963, p. 9 (repr.) – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1964, p. 75 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 235, 364 – H. Zerner, «Théodore Géricault, Artist of Man and Beast», in *Apollo,* juin 1978, p. 483 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 201, 347 note 199 – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, p. 249 – L. Eitner, Paris, 1991, pp. 277, 430 note 199.

Etude critique p. 72

FOGG ART MUSEUM, CAMBRIDGE (Acc. nº 1943.367)

2107
ÉTUDE POUR UN JEUNE HOMME PLEURÉ PAR SES PARENTS

Mine de plomb, h. 0,115; l. 0,150

Etude pour le même fait divers que le cat. 2106. Le jeune homme nu est allongé au premier plan. Le père assis sur un monticule auprès de lui est également nu et se retourne vers la mère qui elle aussi est assise, voutée, les mains jointes, résignée. Elle est habillée et porte un voile.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Sotheby, Monte-Carlo, 3 décembre 1989, nº 518, avec la provenance Auguste Vacquerie. Adjugé 270 000 francs. Collection Alain Delon.

EXPOSITIONS: *«20 ans de Passion» Alain Delon,* Imbert, Paris, printemps 1990, nº 38 (repr.).

Etude critique p. 72

COLLECTION PARTICULIÈRE

2107 A
ÉTUDE POUR UN FAIT DIVERS

Pierre noire sur papier calque, h. 0,100; l. 0,152

Cachet du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale

Auteur inconnu

Calque du cat. 2107

HISTORIQUE: Le cachet employé date du Second Empire (Lugt 244).

Etude critique p. 72

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS (Dc 141)

2108
ÉTUDE POUR UN FAIT DIVERS

Pierre noire sur papier calque, h. 0,126; l. 0,124

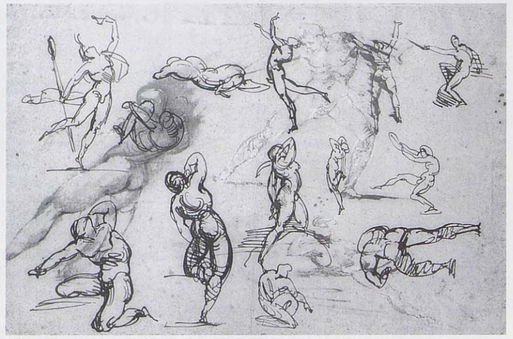
Cachet du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (Lugt 244)

Les deux personnages sont vus de face. La mère pleure, la tête appuyée sur ses mains. Le père hébété regarde fixement devant lui.

HISTORIQUE: Dessin connu par ce calque entré à la Bibliothèque nationale vraisemblablement sous le Second Empire. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Paris (Dc 141).

Etude critique p. 72

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



2109
FEUILLE DE CROQUIS DIVERS

Plume et lavis de brun, h. 0,228; l. 0,347

Treize croquis de danseurs bacchiques nus, homme couché à terre, homme foudroyé et figure de Titan. Certaines figures du verso transparaissent. Verso, cf. cat. 2110.

HISTORIQUE: Collection privée, Paris. Acquis par le Cleveland Museum of Art en 1964 sur le Dudley P. Allen Fund.

EXPOSITIONS: *Danse et divertissements,* Charpentier, Paris, 1948-1949, n° 109 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 6 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 167 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 42 – *Aquarelles et dessins de Delacroix à Vlaminck,* Guiot, Paris, 1963, n° 23.

BIBLIOGRAPHIE: "Year in Review for 1964", in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* décembre 1964, pp. 246, fig. 119, 265.

Etude critique p. 72

THE CLEVELAND MUSEUM OF ART, CLEVELAND (Acc. n° 64.28 r°)

2110
ÉTUDES D'HOMMES NUS

Plume et lavis de brun, h. 0,228; l. 0,347

Inscription h.g.: dessin de Géricault fait à fontain (mot rayé) la magdelaine

A gauche, un croquis d'homme s'arcboutant en arrière et biffé à l'encre. En haut, un homme nu, bras et jambes écartées; au dessous, un homme allongé à terre. Certaines figures du recto transparaissent. Recto, cf. cat. 2109.

Etude critique p. 72

THE CLEVELAND MUSEUM OF ART, CLEVELAND (Acc. n° 64.28 v°)

2111
SAINTE OSMANE

Huile sur toile, h. 0,675; l. 0,812

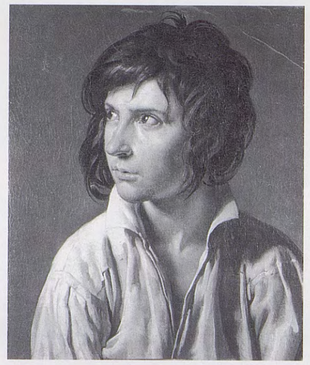
La sainte est vue debout auprès d'une fontaine ou barbotent des bébés dont on voit la tête. Elle est debout, sa couronne et son sceptre à ses pieds; vue de face, la tête tournée vers la gauche, elle regarde vers le ciel. Elle est vêtue d'une tunique blanche et d'une robe de couleur lilas à la mode Empire dont la ceinture est très haute; derrière elle flotte un voile blanc attaché à ses cheveux. Elle est coiffée aussi à la mode Empire; un nimbe oblique flotte au-dessus de sa tête. A droite, des arbres et une montagne. Derrière la sainte, s'étend une vallée. Ciel bleu, nuageux, clair au zénith, obscure à l'horizon. Seule la tête semble être de Géricault.

HISTORIQUE: Fait quand Géricault était malade à Féricy en octobre 1819, en vue d'une bannière.

BIBLIOGRAPHIE: *Lettres de René-Richard-Louis Castel au comte Louis de Chevigné,* I. Rheims, 1833, p. 379 – D. Aimé-Azam, «Le Tragique secret de Théodore Géricault», in *Journal de l'amateur d'art,* 10 février 1954, p. 5 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 220-221, face p. 224 (repr.), 344 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 237-238, 364 – A. Miramas, «Le Souvenir de Théodore Géricault», in *L'Amateur d'art,* 28 février 1974, p. 6 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 106 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1991, pp. 251-253 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° A 106 (repr.).

Etude critique p. 72

EGLISE DE FÉRICY



2112
PORTRAIT DE JEUNE GARÇON

Huile sur toile, h. 0,451; l. 0,362

Auteur inconnu

Il est vu en buste, de face, la tête tournée de trois quarts à gauche, les yeux fixes, la chevelure brune ébouriffée. Il porte une chemise blanche en grosse toile au col ouvert.

HISTORIQUE: The Independent Gallery, Londres, en 1929 (Publicité Burlington Magazine dans le numéro de décembre). D'après le catalogue du musée, ce tableau a été acheté en 1931 à Percy Moore Turner de Londres. L'attribution primitive à Géricault a été remplacée en 1953 par «Anonyme, Ecole française, XIXe siècle.»

EXPOSITIONS: *French Art in Retrospect,* Albright Art Gallery, Buffalo, 1932, n° 29, pl. IV – *The Child through four Centuries,* Wildenstein, New York, 1945, n° 26 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: *Smith College Museum of Art, Catalogue,* Northampton, 1937, pp. 20, 83 (repr.) – M. Miller, "Géricault's Paintings of the Insane", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* décembre 1940-janvier 1941, p. 152 note 1 – R. Shoolman et C. Slatkin, *The Enjoyment of Art in America,* Philadelphie, New York, 1942, p. 549, pl. 514 – W. Pach, «Géricault in America», in *G.B.A.,* avril 1945, p. 239, fig. 20 – "Forerunners of Modern Painting", in *Gallery Notes,* mai-octobre 1952, pp. 9 (repr.), 13 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 45 note 9 – K. Berger, trad., Paris, 1968, p. 98 – *19th and 20th Century Paintings from the Collection of the Smith College Museum of Art,* Northampton, 1970, p. 9 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 153 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 354 note 20 – *A Guide to the Collections,* College Museum of Art, Northampton, 1986, p. 99, n° 53 (repr.) – L. Eitner, Paris, 1991, p. 434 note 20 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° A 153 (repr.).

Etude critique p. 75

SMITH COLLEGE MUSEUM OF ART, NORTHAMPTON (Acc. n° 1931.6)

2113
TÊTE DE FEMME DE PROFIL

Huile sur toile, h. 0,560; l. 0,425

Auteur inconnu

De profil à gauche, les cheveux noirs couverts par un bonnet blanc orné de ruchés de dentelle, un fichu sur les épaules.

HISTORIQUE: Correspond sans doute au tableau de la vente après décès Félix Gérard, Drouot, Paris, 28-29 mars 1905, n° 106: «La Folle, h. 0,560; l. 0,425». Passe ensuite dans la collection du Dr Hermann Eissler, Vienne.

BIBLIOGRAPHIE: P. Fechter, «Théodore Géricault», in *Kunst und Künstler,* février 1913, p. 273 (repr.) – F. Thieme et U. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 460 – O. Grautoff, *Théodore Géricault, zum 100. Todestag,* in *Die Kunst,* février 1924, p. 141 (repr.) – H. Tietze, «L'Art français du XIXe et du XXe siècles dans les collections viennoises», in *L'Amour de l'art,* mai 1925, pp. 179, 181 (repr.) – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 162-163 – M. Miller, "Géricault's Paintings of the Insane", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* décembre 1940-janvier 1941, p. 152 note 1 – F. Antal, "Reflections on Classicism and Romanti-

cism V", in *Burl. Mag.*, janvier 1941, p. 21 – V.N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 169 (repr.) – F. Antal, *Classicism and Romanticism,* Londres, 1966, p. 43 – K. Berger, trad., Paris, 1968, p. 98 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 168 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 354 note 20 – L. Eitner, Paris, 1991, p. 434 note 20 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° A 168 (repr.).

Etude critique p. 75

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2114
TÊTE DE VIEILLE FEMME

Papier marouflé sur toile, h. 0,420; l. 0,330

Elle est tournée de profil à droite, la tête couverte d'un foulard bleu noué, d'où s'échappent des mèches de cheveux blancs; un châle croisé sur les épaules.

HISTORIQUE: Collection Magnin.

BIBLIOGRAPHIE: J. Magnin, *Catalogue du Musée de Dijon,* Dijon, 1938, n° 418 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 172 (repr.) – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° A 172 (repr.).

Etude critique p. 75

MUSÉE MAGNIN, DIJON

2115
PORTRAIT D'HOMME

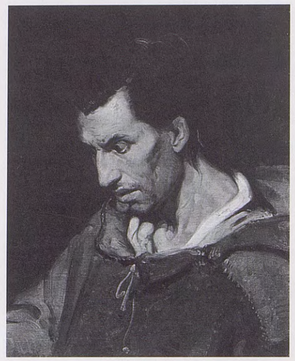
Huile sur toile, h. 0,540; l. 0,450

Auteur inconnu

Il est vu de trois quarts à gauche, la tête penchée, les yeux fixes, les cheveux noirs tirés en arrière et tombant dans le cou. Vêtu d'une chemise blanche recouverte d'un vêtement en grosse toile de bure.

HISTORIQUE: Apparaît sur le marché parisien en 1927. Cité dans les expositions de 1938, Paris, et 1940, San Francisco, comme faisant partie de la collection de Marcel Fleischmann à Zurich.

EXPOSITIONS: *La Peinture française du XIXe siècle en Suisse,* Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1938, n° 56a – *Golden Gate International Exposition,* Palace of Fine arts, San Francisco, 1940, n° 264 (repr.) sous le nom de Delacroix.



Etude critique p. 75

COLLECTION PARTICULIÈRE

2116
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,610; l. 0,500

Auteur inconnu

Il est vu de trois quarts, le bras gauche replié sur la poitrine, la main tenant un pan de sa pèlerine rouge, le regard levé. Il porte un dolman de marine dont le col est orné d'ancres. Sa coiffure est rouge avec des bandes noires.

HISTORIQUE: Connu par une ancienne photographie appartenant au Wildenstein Institute. A appartenu à une collection allemande.

Etude critique p. 75

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

2117
PORTRAIT DE VENDÉEN

Huile sur toile, h. 0,810; l. 0,645

Il est vu en buste, de face, la tête légèrement tournée à gauche. Il est vêtu d'un manteau bleu sombre, ouvert sur un gilet rayé boutonné et une chemise blanche. Les cheveux bruns assez longs sortant d'un foulard blanc, il porte un grand chapeau à larges bords qui laisse le haut du visage dans l'ombre.

HISTORIQUE: D'après Solange René-Doumic, ce tableau fut acheté dans une vente de 1863 à Angoulème par le docteur Ernest Thomas et resta dans la famille de ce collectionneur jusqu'en 1938, date à laquelle il fut acquis par le Musée du Louvre.

EXPOSITIONS: *Romantiques et réalistes au XIXe siècle,* Agen, Grenoble, Nancy, 1958, n° 27 (repr.) – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 20; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 22 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 30 (coul.) – *Goya,* Hamburger Kunsthalle, Hambourg, 1980-1981, n° 529 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 140, repr. n° 198 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: «Le Musée du Louvre vient de retrouver... un Géricault», in *Beaux-Arts,* 4 mars 1938, p. 3 (repr.) – S. René-Doumic, «Le Portrait du Vendéen», in *Bulletin des musées de France,* mai 1938, pp. 58-59, (repr. en couverture) – M. Florisoone, «La Folle de Géricault», in *Bulletin des musées de France,* juillet 1938, p. 96 – «Deux figures de fous par Géricault», in *Aesculape,* janvier 1939, p. 3 – M. Miller, "Géricault's Paintings of the Insane", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* décembre 1940-janvier 1941, p. 152 note 1 – G. Bazin, «Les Fous de Géricault», in *Quadrige,* mai 1946, pp. 43, 44 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° 90 (repr.) – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 88 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 232, 344 – F. H. Lem, «Encore l'énigme des fous...», in *Le Peintre,* 1er avril 1957, p. 4 – P. Cabanne, «Lyrique et cruel Géricault», in *Lectures pour tous,* août 1957, p. 62, fig. 3 (coul.) – C. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 956, pl. 345 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's Studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 124 note 7 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 152, fig. 96 – V.N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 173 (repr.) – F. H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 95-96, n° 21, pl. VII – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1964, p. 73 – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 94 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 249, 364 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Musée National du Louvre,* I, Paris, 1972, p. 181 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 176 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 192 (repr.), pl. IL (coul.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 354 note 20 – I. Compin et A. Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Louvre et du Musée d'Orsay, Ecole française* (A-K), Paris, 1986, p. 278 (repr.) – T. J. Clark, *Une image du peuple,* Villeurbanne, 1991, p. 70, 72 (repr.), 282 – P. Grunchec, éd. mise à jour, Paris, 1991, n° 192 (repr.), pl. IL (coul.) – B. Laughton, *The Drawings of Daumier and Millet,* New Haven et Londres, 1991, p. 89.

Etude critique pp. 75, 76

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1938.1)

2118
LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Aquarelle, h. 0,105; l. 0,165

Reproduction avec variantes du tableau du Salon de 1819, en particulier la ligne d'horizon qui est remontée.

HISTORIQUE: Exécutée pour la troisième édition de la *Relation* du naufrage de la Méduse par Corréard et Savigny en 1821. Appartenait à Corréard en 1852. Cataloguée par Clément dès 1867 dans la collection Leclère fils. Vente Marmontel, Drouot, Paris, 11-14 mai 1868, n° 162. Apparaît à la vente Sotheby Parke-Bernet, Londres, 30 mars 1977, n° 108, avec comme provenance indiquée: «A. Corréard, Paris; M. Leclère fils, Paris; M. Rouher, Paris; Marquise Samuel Velles de La Valette». Adjugé £ 21 000.

EXPOSITIONS: *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 41 (repr.) – *Victor Hugo and the Romantic Vision,* Krugier, New York, Genève, 1990-1991, n° 52 (repr.) – *Géricault's Heroic Landscapes,* The Metropolitan Museum of art, New York, 1990-1991, n° 14 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 126*b* – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 139*b* – L. Eitner, Londres, 1972, p. 152, n° 28, fig. 24 – J. Barran, «Saleroom Discoveries», in *Burl. Mag.,* avril 1977, p. 311, fig. 124 – *Dix ans d'activité, Galerie Jan Krugier,* Genève, 1983, n° 6.

Etude critique pp. 77-89

COLLECTION PARTICULIÈRE

2119
LE NATURALISTE KUMMER DEVANT LE ROI ZAÏDE

Aquarelle, h. 0,105; l. 0,165

Le roi Zaïde est assis devant une tente, entouré de sa cour. A gauche, plusieurs dromadaires et des soldats nègres. Kummer fait un récit, qu'un ministre illustre en dessinant sur le sable une carte d'Europe.

HISTORIQUE: Exécutée pour la troisième édition de la *Relation* du naufrage de la Méduse par Corréard et Savigny en 1821. En 1852, appartenait à Corréard. Cataloguée par Clément dès 1867 dans la collection Leclère fils. Vente Marmontel, Drouot, Paris, 11-14 mai 1868, n° 163. Apparaît à la vente Sotheby Parke-Bernet, Londres, 30 mars 1977, n° 109, avec comme provenance indiquée: «A. Corréard, Paris; M. Leclère fils, Paris, M. Rouher, Paris; Marquise Samuel Velles de La Valette». Adjugé £ 4000.

EXPOSITIONS: *Victor Hugo and the Romantic Vision,* Krugier, New York, Genève, 1990-1991, n° 53 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 126*c* – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 139*c* – L. Eitner, Londres, 1972, p. 173, n° 111, fig. 110 et 113 – *Dix ans d'activité, Galerie Jan Krugier,* Genève, 1983, n° 7.

Etude critique pp. 77-89

COLLECTION PARTICULIÈRE

2120
DES OFFICIERS ANGLAIS VISITENT CORRÉARD À L'HÔPITAL DE SAINT-LOUIS

Aquarelle, h. 0,105; l. 0,165

Corréard est assis de profil, nu, sur son grabat à gauche; à ses côtés, deux autres naufragés sont alités. Deux jeunes officiers lui offrent des présents apportés par des noirs de la part de leurs supérieurs.

HISTORIQUE: Exécutée pour la troisième édition de la *Relation* du naufrage de la Méduse par Corréard et Savigny en 1821. Appartenait à Corréard en 1852. Cataloguée par Clément dès 1867 dans la collection Leclère fils. Vente Marmontel, Drouot, Paris, 11-14 mai 1868, n° 164. Apparaît à la vente Sotheby Parke-Bernet, Londres, 30 mars 1977, n° 110, avec comme provenance indiquée: «A. Corréard, Paris; M. Leclère fils, Paris; M. Rouher, Paris; Marquise Samuel Velles de La Valette». Adjugé £ 5000.

EXPOSITIONS: *Victor Hugo and the Romantic Vision,* Krugier, New York, Genève, 1990-1991, n° 54 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 126*d* – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 139*d* – L. Eitner, Londres, 1972, p. 173, n° 112, fig. 111 et 114 – *Dix ans d'activité, Galerie Jan Krugier,* Genève, 1983, n° 8.

Etude critique pp. 77-89

COLLECTION PARTICULIÈRE

INDEX DES TITRES

Les numéros renvoient aux notices du catalogue.

A

Avant-main de cheval et jambes drapées: 1990

B

Bras coupé et de main droite (Etude de): 2046, 2046A, 2046B
Bras (Etude de): 1994
Bras droit (Etude de): 1983
Bras et de jambes coupés (Etude de): 2047, 2047A, 2048, 2049
Buste d'homme nu: 2069
Buste de jeune homme: 2065

C

Cadavre (Etude de): 2018, 2020, 2039
Cadavres (Plusieurs études de): 2019
Charge de cavalerie et trois études pour le Radeau de la Méduse: 1959
Chute des damnés (La): 1941, 1942, 1943, 1944, 1944A
Construction du radeau (La): 2070

D

Déposition de croix: 2063
Drapeau des naufragés (Le): 2079

E

Ecorché (Etude d'): 2037
Ecorchés (Deux études d'): 2014, 2014A
Espérance (Etude pour l'): 1958, 1961, 1961A, 1962, 1963, 1964, 1967
Espérance et croquis de naufragés (Etude pour l'): 1960
Espérance et pour le Sauvetage des rescapés (Etude pour l'): 1946
Etudes anatomiques: 2036, 2036A, 2038
Etudes diverses pour le radeau: 1985A
Etudes pour la Méduse: 1935

F

Fait divers (Etude pour un): 2107A, 2108
Famille de la Cantinière (La): 1929, 1930, 1931, 1932
Famille de naufragés sur un radeau: 2076
Feuille de croquis divers: 1977, 2109
Feuille d'études: 2030, 2030A, 2030B, 2033, 2071, 2072, 2073, 2074
Figure du Radeau de la Méduse: 1992
Figures du Jugement Dernier d'après Rubens: 1941A
Fils mort (Etude pour le): 2004, 2009
Folle monomane de l'envie (La): 2105
Folle monomane du jeu (La): 2104
Fou monomane du commandement militaire (Le): 2101
Fou monomane du vol (Le): 2103
Fou monomane du vol d'enfant (Le): 2102

G

Groupe pour le Radeau de la Méduse (Etude d'un): 1966

H

Homme à genoux au centre du radeau (Etude pour l'): 1985, 1987, 1988, 1989
Homme debout (Etude d'): 1950
Homme décharné (Etude d'): 2045
Homme malade étendu sur un lit: 2044
Homme monté sur le tonneau (Etude pour l'): 1976
Homme nu (Etude d'): 2023, 2028
Homme nu à genoux: 2031
Homme nu à genoux vu de dos: 2032
Homme nu et de lions (Etude d'): 2027
Homme nu étendu à terre: 2062
Homme nu étendu sur le dos: 2029
Homme pour le Radeau de la Méduse (Etude d'): 2011, 2021, 2021A, 2022
Homme qui cherche à se relever (L'): 1984
Homme qui cherche à se relever (Etude pour l'): 1979, 1980, 1981, 1982
Homme qui cherche à se relever et études de mains (Etude pour l'): 1980
Homme renversé à terre, maintenu ou secouru par un autre homme: 2006
Homme soutenant un naufragé: 1936
Homme soutenant un personnage allongé: 1934
Homme suppliant (Etude d'): 2024
Homme tenant sa tête dans ses mains (Etude pour l'): 2007
Homme vu de dos (Etude d'): 2034
Hommes nus (Etudes d'): 2110
Hommes pour le Radeau de la Méduse (Etudes d'): 2012

J

Jeune femme dormant: 2066
Jeune homme mort (Etude de): 2008
Jeune homme pleuré par ses parents (Etude pour un): 2107

M

Main et de jambe (Deux études de): 1977A
Méduse submergée (La): 1924
Moine découvrant le corps d'une femme et d'un enfant la plage (Un): 2095
Mort d'un jeune maçon: 2106
Mutinerie (La): 1925, 1925A, 1928
Mutinerie (Etude pour la): 1945
Mutinerie sur le radeau (Etude pour la): 1927

N

Naturaliste Kummer devant le Roi Zaïde (Le): 2119
Naufragé (Etude de): 1926, 1937, 1939
Naufragé soutenu par un homme: 1938, 1938A
Naufragé et pâtre guidant un troupeau (Etude de): 2015-2015bis
Naufragé (Le): 2080
Naufragé sur une plage: 2096
Naufragés (Deux): 2078
Naufragés (Etudes de): 2075
Nègre monté sur le tonneau (Etude pour le): 1975, 1975A
Nègres (Etudes de): 2035
Nu pour le Radeau de la Méduse (Etude de): 2025, 2026
Nuit tragique (La): 1940

O

Officiers anglais visitent Corréard à l'hôpital de Saint-Louis (Des): 2120

P

Pavillon de Breteuil à Sèvres (Vue du): 2043
Père (Etude pour le): 1996, 1998, 1999, 1999 A, 2000
Père et le fils (Etude pour le): 2001, 2002, 2003, 2003 A, 2005, 2010
Personnage de Corréard (Etude pour le): 1993
Personnage pour le Radeau de la Méduse (Etude de): 1973, 2016
Personnage vu de dos: 1991
Personnages au centre du radeau (Etude de deux): 1986
Personnages pour le Radeau de la Méduse (Etude de): 1974, 1997
Personnages pour le Radeau de la Méduse (Etude de deux): 2013
Personnages pour le Radeau de la Méduse et une croupe de cheval (Deux): 1933
Personnages pour le Sauvetage (Etude de): 1953, 1995
Personnages pour le sauvetage et étude de mains (Etude de): 1995
Pestiférés (Etude de): 2098
Portrait de jeune garçon: 2112
Portrait d'homme: 2115, 2116
Portrait de vendéen: 2117

R

Radeau abandonné (Le): 1955, 1956
Radeau (Le): 1957
Radeau de la Méduse (Etude pour le): 1965, 1968
Radeau de la Méduse (Le): 1923, 1969, 1970, 1971, 1972, 2081, 2083, 2084, 2085, 2087, 2088, 2089, 2118
Révolte (La): 2077

S

Sainte-Osmane: 2111
Sauvetage des rescapés (Le): 1947, 1948, 1949, 1951, 1951 A, 1952, 1954
Scène de lazaret: 2100
Scène de meurtre: 2099
Scène de naufrage: 2082
Scène de peste à Missolonghi: 2097
Suite d'une tempête (La): 2090, 2091, 2092, 2093
Suite d'une tempête (Etude pour la): 2094

T

Tête d'étude: 2041
Tête de femme de profil: 2113
Tête de guillotiné (Quatre études d'une): 2050, 2061
Tête d'homme mort (Tête d'): 2057
Tête d'homme renversée en arrière: 2068
Tête de jeune homme mort: 2067
Tête de supplicié: 2054, 2055, 2056, 2058, 2060
Têtes (Deux): 2064
Têtes (Six études de): 2040
Têtes d'hommes (Deux): 2017
Têtes de suppliciés: 2051, 2052, 2053
Tête de vieillard mort ou malade: 2059
Tête de vieille femme: 2114
Torse de nègre: 1978

INDEX THÉMATIQUE

Les numéros renvoient aux notices du catalogue

ANIMAUX

Ane
2015-2015 bis

Boeuf
2015-2015 bis

Cheval
1990
croupe de: 1933

Chien
2015-2015 bis

Lions
2027

ANTIQUE

2099, 2109, 2110

COMBATS

Cavalerie
1959

Corps à corps
2006

FAITS DIVERS

Accident
2106, 2107, 2107 A, 2108

FIGURES

Paysan, berger
2015-2015 bis

FOUS

2101, 2102, 2103, 2104, 2105

NAUFRAGÉ

Scènes diverses
2075, 2076, 2078, 2079, 2080, 2082

PAYSAGE

2043

PESTE

2097, 2098, 2100

PORTRAITS

Femme
2104, 2105, 2113, 2114

Homme
1977, 2101, 2102, 2103, 2115, 2116, 2117

Jeune homme
2112

RADEAU DE LA MÉDUSE

1923

Composition définitive
Esquisses: 1962, 1970
Etudes d'ensemble pour: 1958, 1959, 1960, 1961, 1961 A, 1963, 1964, 1967, 1968, 1969
Etudes individuelles de personnages pour:
- cadavre de droite: 2018, 2019, 2020
- cadavre du fils: 2004, 2008, 2009, 2021, 2021 A
- Corréard: 1993, 1994, 2040
- fils: 2004, 2008, 2009
- homme à genoux au centre du radeau: 1973, 1987, 1988, 1989, 1990
- homme assis à côté du père: 2011, 2012
- homme couché face contre terre: 2014, 2014 A, 2015-2015 bis, 2016, 2017
- homme qui cherche à se relever: 1979, 1980, 1981, 1982, 1984, 1991
- homme tenant sa tête dans ses mains: 2007
- membres: 1977, 1977 A, 1983, 1990, 1994, 1995
- nègre: 1978
- père: 1996, 1997, 1998, 1999, 1999 A, 2000, 2041
- personnage rampant au centre du radeau: 1985, 1985 A, 1992, 2028

Etudes par groupe pour:
- deux personnage à côté du père: 2013
- père et fils: 1965, 1966, 2001, 2002, 2003, 2003 A, 2005, 2010
- personnages rampant au centre du radeau: 1974, 1986
- signaleurs: 1963, 1965, 1975, 1975 A, 1976, 1977, 1977 A

Copies
1971, 1972, 2081, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089

Etudes annexes
Cadavres: 2044, 2045, 2062
Croquis divers: 2070, 2071, 2072, 2073, 2074
Chute des damnés: 1941, 1941 A, 1942, 1943, 1944, 1944 A
Etudes anatomiques: 2036, 2036 A, 2037, 2038, 2039
Membres coupés: 2046, 2046 A, 2046 B, 2047, 2047 A, 2048, 2049
Radeau seul: 1955, 1956, 1957
Suppliciés: 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2060, 2061
Relation de Corréard: 2118, 2119, 2120
Buste:
- homme: 2064

Tête(s);
- femme: 2066
- homme: 2057, 2058, 2059, 2060, 2067, 2068, 2069
- homme et femme: 2064

Projets non retenus
Episodes divers: 1924, 1940
- famille de la cantinière: 1929, 1930, 1931, 1932

Mutinerie (La): 1925, 1925 A, 1928
- Etudes pour: 1926, 1927, 1945, 2042

Sauvetage (Le): 1954
- Etudes pour: 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1951 A, 1952, 1953, 1995, 2031, 2032, 2033

Naufragés (Etude diverses de): 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1938 A, 1939, 1960, 2006, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2029, 2030, 2030 A, 2030 B
Nègre(s): 1985 A, 2034, 2035

SUJETS RELIGIEUX

Déposition de croix
2063

Sainte Osmane
2111

TEMPÊTE

2090, 2091, 2092, 2093
Etude pour: 2094

Episodes divers sur le thème de la tempête
2095, 2096

INDEX DES NOMS DE PERSONNES ET DE LIEUX

Les numéros renvoient aux pages du texte

A

Académie de la République populaire roumaine, Bucarest: 46
Académie de Paris: 90
Afrique: 7, 82, 89, 90
AIMÉ-AZAM Denise: 71-76
Alençon, musée de beaux-arts et de la dentelle: 28, 42
Amérique du Sud: 89
Amiens, musée des beaux-arts: 43, 44
Amsterdam: 15
ANCEL: 47
ANDRIEU Pierre, peintre: 20
Angers, musée des beaux-arts: 23, 42, 61
Angleterre: 7, 45, 50, 53, 59, 67, 70, 75, 87, 89
Angoulême: 75
ANGRAND Pierre: 51
ANNE D'AUTRICHE: 72
ANTAL Frédéric: 75
Anvers: 52
Araxe, rivière d'Asie occidentale: 65
Archives du Louvre, Paris: 43, 51, 66, 76
Archives nationales, Paris: 20
Arguin ou Banc d'Arguin, Océan Atlantique: 7, 83
ARNAULT Antoine: 89
ARNHEIM Rudolf: 54, 57
Art Institute of Chicago, Chicago: 33, 34, 38, 65, 66
ARTOIS comte d', futur Charles X: 67
ASTOR Michael, collection: 47
ATHANASSOGLOU-KALLMAYER Nina: 51
Aubry, galerie, Paris: 15, 39
AUGUSTE Jules Robert: 9
Avenue Frochot, Paris: 63
Avignon, musée Calvet: 41
Avon: 83, 90

B

Baden-Baden, ou Baden ou Bade: 69, 70
Baie de Senneville, Manche: 61
BALDENSPERGER Fernand: 51
Bâle: 57
BARBA, libraire: 89, 90
Basilique Saint-Pierre, Rome: 54
Basses-Loges (Château des), commune d'Avon: 83, 84, 90
BATISSIER Louis: 52, 57
Bayonne, musée Bonnat: 18, 23, 61, 75
BAZIN Germain: 76
Beaujonc: 91
BEAULIEU C. de: 50
BECKER Félix: 75
BELLANGÉ Joseph-Louis-Hippolyte: 9
BENOIT Camille: 63
BERGER Klaus: 38
Berkeley: 57
Berlin: 57
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE Jacques Henri: 57, 61, 63
Bernheim-Jeune, galerie, Paris: 39, 42, 50
BERRY Charles Ferdinand, duc de: 9, 33, 67
Besançon, bibliothèque municipale: 91
Besançon, musée des beaux-arts: 15, 29, 31
Bibliothèque Doucet, ou Bibliothèque de l'Institut d'Art, Paris: 28, 51
Bibliothèque historique des archives nationales: 89
Bibliothèque historique de la ville de Paris, Paris: 90
Bibliothèques municipales: voir Besançon, Caen, Evreux, Montpellier, Mulhouse, Nancy, Nantes, Rodez, Rouen, Strasbourg, Tarbes
Bibliothèque nationale, Paris: 18, 41, 57, 72, 87, 89-91
BIENNAIS, orfèvre: 9
BIETT Olivier, médecin: 20
BLANC Charles: 52, 69, 71
BLONDEL Merry-Joseph: 60, 65
Bocage vendéen: 75
BOILEAU Nicolas, dit Boileau-Despréaux: 51
BONAPARTE, voir NAPOLÉON 1er
BONNAT Léon: 23
Bordeaux, musée des beaux-arts: 42
BORDES Philippe: 51
BORDONOVE Georges: 9, 57, 77, 82, 87
Boston, Museum of Fine arts: 66
BOUCHAGE du, ministre de la Marine: 8, 9
BOULARD, vente: 38
Boulevard de Clichy, Paris: 70
BOUQUET Ch.: 61, 62, 65
BOURGEOIS Albert-Paul: 61
BOYER D'AGEN: 57
BRACASSAT, peintre: 33
BRACK, général de: 9
BRÉDIF, ingénieur des mines: 90, 91
Bretagne: 75, 89
BRIGANTI Giulano: 51
BRIL, famille: 59
British Museum, Londres: 41
BRO Laure, née de COMÈRES: 65
BRO Louis, général: 20
BROGLIE Léon Victor, duc de: 9
BROWN Amy: 67
BRUNET Auguste: 72
Bruxelles: 45, 61
Bruxelles, musées royaux des beaux-arts: 61-65
Bucarest: 46
Bucarest, musée des beaux-arts: 42
BUISSON Gilles: 17, 41, 51
BUISSON Jules: 17, 41, 51
BULLOCK William : 10
BURTY Philippe: 30

C

Cabinet des Estampes, voir Bibliothèque nationale
CADAMOUR, modèle d'atelier: 29
Caen, bibliothèque municipale: 90
Calais: 39
Calais: musée des beaux-arts: 39
CAMPBELL, major de l'armée anglaise: 78
Canal de Bristol, Manche: 61
Cap-Blanc, Mauritanie: 7, 89, 90
CARPEAUX Jean-Baptiste: 23, 31
CARREL Armand: 33
CARUEL Alexandrine-Modeste: 14
Cascina, bataille de: 17
CASTEL Délie, fille de René Richard Castel: 72
CASTEL, Madame, femme de René Richard Castel: 72
CASTEL René Richard: 71, 72
CENDRARS Blaise: 61
CHAMPION A.: 77
CHAMPMARTIN Charles-Emile, Callande de Champmartin, dit: 29, 30, 38-40, 51
CHAMPMARTIN, collection: 35, 38
Chapelle Sixtine, Rome: 52
Chapelle Médicis, San Lorenzo, Florence: 54
Charleroi: 46
CHARLES Jean: 20
CHARLET Nicolas-Toussaint: 18, 72, 88
CHARON: 16
CHÉRAMY, vente ou collection: 32, 71
CHESNEAU Ernest: 14, 23, 50
CHEVIGNÉ Louis de, comte: 71
Chicago: 51
Chicago, recueil de: 18
Christie: 39
CLAYE, imprimeur: 30
CLÉMENT Charles: 10, 14-17, 19-21, 23, 28-32, 39-41, 50-53, 57, 61, 64-69, 71, 73, 75, 77, 82, 83, 87
CLÉREMBEAUX: 64
COBURN. H: 90
Cognac: 75
COGNIET Léon: 21, 33, 40, 41
COLIN Alexandre: 16, 21, 23, 24, 32, 40, 47, 67
COLIN Alexandre, vente: 47
CONSTANT DE REBECQUE Benjamin: 9
CONSTANTIN Amédée: 61, 64
CORMAN Louis: 29
COUDEIN, aspirant: 8, 15, 20
Coudenberg, palais de, Bruxelles: 41
COUPIN P.-A.: 51
COUPIN DE LA COUPERIE Marie-Philippe: 60, 61
COURBET Gustave: 45
COUTAN Aimable-Paul: 64
Coutances: 51
COUTHON Georges: 73
CRÉBILLON Claude: 60, 65

CUISENIER Jean, conservateur-en-chef, musée des arts et traditions populaires: 75

D

Daccard, camp de: 89, 9
DASTIER, officier d'état major, modèle du *Radeau de la Méduse:* 28
DAVENPORT Nancy: 76
DAVID Jacques-Louis: 10, 23, 45, 51, 53, 55
DAYOT Armand: 33
DECAZES Elie, duc de Glücksberg, ministre de la Police: 9
DEDREUX-DORCY Pierre-Joseph: 39, 60, 64-66, 87
DELACROIX Eugène: 9, 16, 20, 24, 28, 32, 39, 41, 45, 53, 55, 57, 66, 67, 75
DELAHAYE Jean-Louis, avocat à la cour royale de Paris: 10
DELAMAIN Micheline, graphologue: 57
DELAUNAY, libraire: 89, 90
DELAVIGNE Casimir: 9
DELÉCLUZE Etienne: 52
DELESSERT Alexandre: 9
DELESSERT François: 9
DELEUTRE, Madame veuve: 63, 64
DELIE, voir CASTEL
DELPECH François-Séraphin, lithographe: 33
DELTEIL Loys: 66
DEMIDOFF, comtesse: 9
DESCLOS Firmin, peintre: 39
DEVERIA Eugène: 16
DIAMONDSTEIN Lee, collection: 50
DIDIER Jacques: 38
DIDOT Firmin, imprimeur: 9
DIESKAU Dietrich Fischer, baryton: 57
Dijon, musée Magnin: 31, 33, 75
Dordrecht: 51
DRACOULIDES, docteur: 14
Drouot, voir Hôtel Drouot
DUBAUT Pierre: 15, 39, 42, 47
DUCAMP Maxime: 70, 71
DUCHESNE: 40, 50
DUCOUSSET R.: 51
DUFOUR, Madame: 71
DUPONT Alfred: 57
DUPONT, imprimerie: 87, 91
DUPRÉ Jean, vente: 46
DURAND-GREVILLE Emile: 51
DUVIVIER: 62

E

Echirolles, Isère: 50
Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris: 28, 71
Eglise du collège de Cluny, Paris: 10
Eglise des Jésuites, Anvers: 52
Egypte: 66
Egyptian Hall, Londres: 10, 87
EITNER Lorenz: 16, 17, 21, 23, 29, 35, 38, 39, 50, 52, 64, 66
Enghien-les-Bains: 20
ERNOUT A.: 66
EROS: 54
ESCHOLIER Raymond: 50
ESCHYLE: 56
ESQUIROL Jean Étienne Dominique, médecin aliéniste: 9, 73
ETTY William: 61
EURIPIDE: 56
Europe: 61, 77, 78, 82, 85
Evreux, bibliothèque municipale: 90
Eymery, libraire: 89-91

F

Faculté des lettres, Rennes: 57
Faculté de médecine, Paris: 73, 76
Faubourg du Roule, Paris: 10, 20
Fécamp: 61
FECHTER Paul: 75
FÉRAL Eugène, peintre, expert: 38
Féricy: 10, 21, 72
FIESCHI Giuseppe: 33
Fitzwilliam Museum, Cambridge: 18
FLAMENG Léopold, vente: 46
FLEURY Robert: 30, 31, 39, 40, 45
Florence: 42, 45, 52
Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (Mass.): 14, 47
Fontainebleau: 21, 72, 83, 84, 90
FORBIN comte de: 10, 51, 52, 54, 66
FOSCA François: 42, 51
FOUCAULT Michel: 73
FOURAU Hugues: 33
FOYNARD, collection: 35
FRAGONARD Jean-Honoré: 59
France: 7, 8, 45, 53, 61, 87, 88
FÜSSLI Johan Heinrich: 50
FUVILLE, Madame: 63

G

GABET Charles: 64
Galerie de bois, Palais Royal, Paris: 87, 91
GALLAIT Louis: 33, 51
Gambie: 89, 90
GASSIES Jean-Bruno: 60
GÉANTS: 52
Genève: 51, 66
GEORGET Etienne Jean, médecin aliéniste: 9, 69, 71, 72-74, 76
GERFARD, modèle d'atelier: 19, 28-30, 76
GÉRICAULT Georges Hippolyte: 14
GÉRICAULT, vente: 32
GESSNER Salomon: 60
GIGOUX Jean: 23
GILL André, graveur: 57
GILLRAY James, peintre et graveur: 61
GIRARDIN Emile de: 33
GIRAUD, vente: 32
GIRAUDOUX Jean: 61
GIRODET Anne-Louis, Girodet de Roussy Trioson, dit: 33, 60
GOBIN Maurice: 42
GODEFROY, graveur: 35
GOETZ Richard, vente du séquestre ou collection: 35, 38, 46, 47, 71
GOSCINNY, auteur de bandes dessinées: 50
GOURGAUD, général: 84
GOURGAUD, Mesdames veuves: 9
GOYA Y LUCIENTES Francisco de: 56
Grand duché de Bade: 70
Grande galerie, Louvre, Paris: 43
GRAUTOFF Otto: 75
Grenoble: 50
GRIFFITHS A.V.: 51
GROS Antoine-Jean, baron: 17, 33, 41, 53, 66
GRUNCHEC Philippe: 17, 23, 38, 39, 50, 51, 60, 61, 64, 65, 66
GUARDI Francesco: 59, 60
GUARNIÈRE (?) SAINT MÉAUD: 89
GUDIN Théodore, peintre: 17, 42, 61
GUERCIO Antonio del: 38, 52
GUÉRIN Pierre-Narcisse, baron: 23, 53
GUILLANDRE Joseph: 53, 57
GUILLEMARDET: 53
GUILLEMET Pierre Désiré, peintre: 42, 43, 45
GUIRAUD Pierre: 74

H

Hambourg: 57
HAMEL Maurice: 71
HARPIGNIES Henri-Joseph: 69, 70, 71, 74
Hautes-Alpes: 90
HAVEL Marc: 50
HENNEQUIN Philippe-Auguste: 39
HENNER Jean-Jacques: 45, 51
HENZE Hans Werner, compositeur: 57
HERCULE: 16, 54
HERRIOT Edouard: 47
HEYMANN, collection: 15
HOCQUET, imprimerie: 87, 89, 90
HOFFMANN Edith: 51
HOMÈRE: 53
Hôpital Beaujon, Paris: 10, 23, 29, 55
Hôpital de la Salpêtrière, Paris: 69, 70, 73
Hôpital Saint-Jean, Bruxelles: 33
Hôpital Saint-Louis, Paris: 20
Hôpital Saint-Louis, Saint-Louis, Sénégal: 77, 78, 82, 84
Hospice de Bicêtre: 30, 33, 55, 73
Hôtel Drouot, Paris: 45, 46, 47, 50
HOVIL, dessinateur humoriste: 50
HUE Jean-François: 60
HUGO Victor: 31, 33
HULLMANDEL, lithographe: 88

I

Ile d'Ambre: 54
Ile d'Elbe: 82
Iles Scilly: 61
Iles Sorlingues: 61
Indes: 61
INGRES Jean Auguste Dominique: 29, 56
Irlande: 72
Italie: 24, 28, 38, 42, 52, 54

J

JACQUE Charles-Emile: 70, 71, 74
JACQUE Emile: 71
JAEGER, docteur: 75
JAUCOURT François Arnail, comte de, ministre de la Marine: 8
JAY Jean-Baptiste, directeur du Mercure de France: 9
JEAGER Hélène, docteur, née Avanesoff: 76
JOHNSON Lee: 28, 65
JOSEPH, modèle d'atelier: 21, 28
JOUBIN André: 28, 50
JOUVENET Jean-Baptiste: 52
Judée: 45

K

KLOSSOWSKI E.: 32
KNOWLTON J.: 52, 57
KUMMER: 77, 82, 85
Kunsthaus, Zurich: 18, 50
Kunsthistorisches Museum, Vienne: 52

L

LACHÈVRE Henry: 28, 50, 57
LACHÈZE, docteur: 69-71, 74, 75
LACLOTTE Michel: 42, 45, 51
LACRETELLE Pierre Louis de, dit Lacretelle l'Aîné: 9
LADOUCETTE Edmond: 57
LADVOCAT Madame, libraire: 89, 90
LAFAYETTE Marie Joseph Gilbert MOTIER, marquis de: 9
LAFFITTE Jacques: 9, 83
La Haye: 45
LALAING Edouard de: 65
LAMI Eugène: 9, 89
LAMOUREUX, modèle d'atelier: 28
LANDON Charles Paul: 65, 88
LANDRY: 90
LANGLOIS, graveur: 77
LANNES Jean, général, duc de Montebello: 14
LA ROCHEFOUCAULT, vicomte de: 54
LA ROCHEFOUCAULT-LIANCOURT François, duc de: 9
LA ROSIÈRE: 23
LAROUSSE Pierre: 82, 83, 89, 90
LAUTHERBOURG Philip James: 59
LAVATER Johann Kaspar: 33, 73
LAVILLETTE, maître charpentier: 8, 15
Le Havre: 10, 53
LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge, baron: 51
LE BRUN Charles: 52
Lebrun, galerie: 64
LEBRUN Théodore: 29, 55
LE CARAVAGE, Carravaggio Michelangelo Merisi dit: 52
LE CERANO, Crespi Giovanni Battista dit: 52
LECLÈRE, fils, collection: 82, 83
LEFRANC, maison: 50
LEHOUX Pierre-François: 28-30, 39, 40, 46, 50
LEHOUX Pascal, vente: 29, 46
LEM F.-H.: 76
LEMIRE, Antoine Sauvage dit: 60
LÉONARD DE VINCI: 33
LÉOPOLD-GUILLAUME, archiduc: 41
LÉPAULLE François Gabriel Guillaume: 33
LEROR Alphonse Alexandre, graveur: 50
LETELLIER Henry, général: 33
LEVITINE Georges: 51
Lille, musée des Beaux-Arts: 65
Londres: 10, 14, 41, 46, 47, 50, 52, 60, 73, 75, 87, 88, 90
LONGHI Roberto: 52
Lons-le-Saunier, musée des beaux-arts: 61, 62, 64
LORRAIN, Claude Gellée dit Le: 59
Los Angeles: 57
LOUIS-PHILIPPE: 33
LOUVEL Louis-Pierre: 33, 67
Louviers: 9
LUCRÈCE: 59
Lyon: 47
Lyon, musée des beaux-arts: 28, 63, 71

M

M.A.B., vente Achille Boucher appelée aussi Baudrand: 65
Magdelaine (La): 21, 72
MAGNASCO Alessandro: 59
MALICHEFF: 61
Manche: 61
MARCILLE Camille, collection: 14, 15, 17, 18
MARCILLE Eudoxe: 33, 51
MARÉCHAL, docteur: 69, 71, 75
Marlborough, galerie, Londres: 47
MARMONTEL, vente: 83
Marseille: 46
Marseille, musée des beaux-arts: 23
MARTIN-MERY Gilberte: 42
Méditerranée: 82
MEIER-GRAFE Julius: 32, 71
Melbourne: 66
MELLO Luisa de: 61
Metropolitan Museum of Art, New York: 42
MICHEL André: 42, 51
MICHEL Georges: 53
MICHEL-ANGE, Michelangelo Buonarotti dit: 16, 17, 21, 51, 52, 54, 57
MICHELET Jules: 64, 66
MICOUD, baron de: 91
Milan: 52, 57
MILLER Margaret: 71, 75, 76
Ministère de la Marine, Paris: 56
Ministère de la Guerre, Paris: 56
MM. de V***, vente: 20
Montpellier, bibliothèque municipale: 89
Montpellier, musée Fabre: 30
MOREAU-NÉLATON Etienne: 40
Mortain: 41
MOTTE C., lithographe: 77
MOUILLESSEAUX Jean-Pierre: 60, 66
Moulins, musée des beaux-arts: 61
Mulhouse, bibliothèque municipale: 90
Musée Bonnat, voir Bayonne
Musée Calvet, voir Avignon
Musée d'art et d'histoire, Genève: 38
Musée des beaux-arts: voir Alençon, Amiens, Angers, Besançon, Béziers, Calais, Dijon, Le Havre, Lille, Lons-le-Saunier, Lyon, Moulins, Marseille, Narbonne, Orléans, Rochefort-sur-mer, Rouen, Tournai, Valenciennes
Musée du Louvre, Paris: 10, 16, 17, 18, 19, 29, 41-45, 51, 54, 56, 57, 61-63, 66, 70, 71, 74, 76, 83, 85
Musée du Petit Palais, Paris: 31
Musée Fabre, voir Montpellier
Musée Magnin, voir Dijon
Musée Mesdag, Scheveningen: 45
Musée national du château, voir Versailles
Musées royaux des beaux-arts, voir Bruxelles
Museum of Fine Arts: voir Boston, Springfied
Museum voor schone Kunsten, Gand: 71

N

Nancy, bibliothèque municipale: 91
Nantes, bibliothèque municipale: 89
NANTEUIL Célestin, graveur: 57
Naples: 52
NAPOLÉON 1er: 44
NAPOLEON III: 82
Nationalmuseum, Stockholm: 31, 32
New Haven: 66
New York: 42, 20
NIEUWERKERKE, comte de: 43, 69, 83, 84
NORMAND Charles Pierre Joseph, graveur: 14, 50, 88
Normandie: 61, 75
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague: 35, 38

O

OPRESCU Georges: 46, 75
Orient: 66
Orléans, musée des beaux-arts: 33
OSSIAN: 60

P

Paimboeuf: 7
Palais des beaux-arts, Bruxelles: 46
Palais du Luxembourg, Paris: 10
Palais royal, Paris: 87, 91
Palais Pitti, Florence: 42, 45
PANCOUCKE, imprimeur: 9
Parc de Saint-Cloud, Saint-Cloud: 29
Paris: 9, 14, 41, 42, 45-47, 50-52, 57, 62, 66, 67, 71-73, 76, 82, 84, 87, 89-91
Parke Bernet, New York: 42
PARNAJON, lieutenant de vaisseau: 55
PAUQUET, graveur: 85
Pavillon de Breteuil, Saint-Cloud: 29
Pavillon de l'Horloge, Louvre, Paris: 43
Pays-Bas: 59
PEDDI, major de l'armée anglaise: 78
PEQUIGNOT Henri, docteur: 57
Pergame, ou école de: 52, 54
PERRIN Jean Charles Nicaise: 60
Petit Georges, galerie, Paris: 46
PETIT Jean, ingénieur au C.N.R.S.: 45
PINEL Philippe, médecin: 73
PIOT René: 28
Place de la Sorbonne, Paris: 14
POPPER Kurt: 20, 50
PORCELLIS Jan: 59
PRUDHON Pierre, dit Pierre-Paul: 44, 45
PULVER Max: 52, 57

Q

Quai Conti, Paris: 28
Quiberon: 7, 8, 89

R

RAPP Jean, comte: 9
REDOUTÉ Pierre Joseph: 9
RÉGAMEY Raymond: 52, 57
Reims: 72
RENÉ-DOUMIC S.: 75
RENIÉ ET CHAMPMARTIN, vente: 35
RETHEL Alfred, peintre: 19
Réunion des musées nationaux, Agence photographique, Paris: 39
REVERSEAU J.-P.: 51
REY, marchand de couleurs: 10, 87
REYNAUD Joseph Pierre André, lieutenant: 8, 83
REYNOLDS Samuel William, graveur: 40, 41, 50, 88
Rhodes, école de: 52
RICHEFORT: 7, 90
RICHELIEU Armand Emmanuel, du PLESSIS du CHINON, duc de: 8
RIGAULT DE GENOUILLY Charles, amiral, ministre de la Marine: 44
RION-TIRARD, Mme: 50
ROBAUT Alfred: 28
Rochefort-sur-mer: 7, 8, 44
Rochefort-sur-mer, musée des beaux-arts: 44
Rodez, bibliothèque municipale: 91
ROGERY: 82
Rome: 52
RONJAT: 42, 43, 44, 45
ROPS Félicien: 33
ROQUET Madame: 41
ROSENTHAL Donald A: 52
ROSSO FLORENTINO, Giovanni Battista dit: 33
ROTHLISBERGER MARCEL: 66
ROTHSCHILD James de, baron: 9
Rouen: 57
Rouen, bibliothèque municipale: 87, 91
Rouen, musée des beaux-arts: 14, 17, 18, 29-33, 39, 42, 61-65, 76
ROUHER (premier ministre), collection: 82, 83
ROUJON: 63
ROUSSEAU Jean-Jacques: 73
ROUSSEAU Théodore: 44
RUBENS Pierre Paul: 16, 52
RUDHART Ch.: 45
Rue Coqhéron, Paris: 20
Rue de la Cerisaye: 90
Rue de Rivoli, Paris: 72

Rue des Jeûneurs, Paris: 47, 67
Rue des Marais, Paris: 77, 78
Rue des Martyrs, Paris: 30, 61
Rue du faubourg Montmartre: 90
Rue du Gros-Chenet: 64
Rue Notre-Dame-des-Champs: 89
Rue Mazarine: 90
Rue Saint-Benoit, Paris: 28
Rue Victor Cousin, Paris: 14

S

Sahara: 84, 90
Saint-Louis, Sénégal: 7, 20, 89, 90
Saint-Pétersbourg: 61
Sainte-Barbe, collège: 9
Sainte-Hélène: 84
SAINTE OSMANE: 72
Salle Favart, Paris: 10, 19, 20, 24, 54
Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur: 71
San Francisco: 75
San Francisco Museum of Art, San Francisco: 47
SAVIGNY Henri, chirurgien: 8, 9, 14-16, 21, 28, 29, 50, 54, 55, 77, 83, 87, 89, 90
SCHEFFER Ary: 33, 45, 62, 64
SCHICKLER, baron: 40, 50
SCHLEYEL: 9
SCHMALTZ Julien-Désiré: 7, 8, 55
SCHMIDT M., graphologue: 57
Seine-et-Marne: 84
SELLS Christopher: 76
Sénégal: 7, 8, 84, 89, 90
Serre, Hautes-Alpes: 90
Sèvres: 29
Smith College Museum of Art, Northampton: 75
Sotheby: 46, 77, 78, 83, 87
Sotheby – Parke Bernet: 77
SOPHOCLE: 56
Springfield, Museum of Fine arts: 71
STAEL-HOLSTEIN, baron de: 9
STAROBINSKI Jean: 59
Stedelijk Museum, Amsterdam: 14
STEUBEN Charles-Louis, baron de: 39
STEVENS Alfred: 63
Strasbourg, bibliothèque municipale: 89
Suisse: 52
SUYDERHOEF Jonas, graveur: 16
Sydney: 66
Syrie: 66

T

TAILLASSON Jean-Joseph: 60, 65
Tarbes, bibliothèque municipale: 90
TENIERS David, peintre: 41
THANATOS: 54
Théâtre de l'Ambigu-Comique, Paris: 57
Théâtre de la Renaissance, Paris: 57
Théâtre italien, Paris: 10
THIEME Ulrich: 75
THOMAS, timonier: 8
THOMAS Ernest, docteur: 75
TITANS: 52
TORRI Bartolomeo: 33
Tournai, musée des beaux-arts: 33
TOUSSAINT Hélène: 61, 66
TRÉVISE, duc de: 50, 71
TRÉVISE, vente: 71
TRIOSON Docteur: 33
TURNER Joseph Mallord William: 60

U

UGOLIN: 23

V

VALADE, commissaire de police: 78
Valenciennes, musée des beaux-arts: 50, 51
VASARI Giorgio: 33
VELLES DE LA VALETTE Samuel, marquise, collection: 82
Vendée: 75, 76
VERDIER Emile, ou François-Emile, graveur: 31, 32
VERGNET-RUIZ Jean: 42, 51
VERNET Joseph: 59
VERNET Horace: 30, 33, 61, 64-66
Versailles, musée national du château: 33, 57
VIARDOT Louis: 69-71, 74
VIEVILLE Dominique, conservateur: 39
VIGNAL: 50
VILLARS: 20
VILLARS, vente: 45
VILLOT Frédéric: 66
VITA baron, collection: 28
VLIEGER Simon Jacobsz de: 59
VORSTERMAN Lucas Emil, dit le vieux: 52

W

WAGRAM, princesse de: 9
WALFERDIN, vente: 47
WATTEAU Louis Joseph: 59
WEISS Edgar, docteur: 73, 74
WHITMAN A.: 41
WIERTZ Antoine: 33
WILDENSTEIN Daniel: 14
WILDENSTEIN Guy: 14
WILLAEYS, graveur: 50
Winterthur, exposition: 15
WOLLFLIN Heinrich: 57
WOOD Robert Williams, physicien: 30

Z

Zurich, carnet de: 23

INDEX DES COLLECTIONS

Les numéros renvoient aux illustrations du texte et aux notices du catalogue

ALLEMAGNE

Düsseldorf, Kunstmuseum der Stadt
cat. 2002

AUTRICHE

Vienne, Graphische Sammlung Albertina
cat. 1998

BELGIQUE

Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique
cat. 2054, 2092

Gand, Museum voor schone Kunsten
cat. 2103

ETATS-UNIS

Baltimore, The Baltimore Museum of Art
cat. 2042

Boston, Museum of Fine Arts
cat. 2098, 2099

Cambridge, Mass., Fogg art Museum
cat. 1928, 1931, 2106

Chicago, The Art Institute of Chicago
cat. 1948, 2057, 2060, 2095

Cleveland, The Cleveland Museum of Art
cat. 2109, 2110

New Haven, Yale University Art Gallery
cat. 1949, 2096

New York, The Metropolitan Museum of Art
cat. 2040, 2087

Northampton, Smith College Museum of Art
cat. 2112

Philadelphie, John G. Johnson Collection
cat. 1992

Princeton, The Art Museum, Princeton University
cat. 2014

Richmond, The Virginia Museum of Fine Arts
cat. 2097

Saint-Louis, The Saint Louis Art Museum
cat. 2068

Springfield, Museum of Fine Arts
cat. 2102

Stanford, Stanford University Museum of Art
cat. 1941

FRANCE

Angers, Musée des beaux-arts
cat. 2006, 2083

Bayonne, Musée Bonnat
cat. 1936, 1985, 1990, 2005, 2008, 2011, 2037, 2045

Besançon, Musée des beaux-arts
cat. 1932, 1959, 1975 A, 1983, 2004, 2017, 2018, 2020, 2034, 2061, 2080

Bordeaux, Musée des beaux-arts
cat. 2084

Calais, Musée des beaux-arts
cat. 2066

Dijon, Musée des beaux-arts
cat. 1937, 1947

Dijon, Musée Magnin
cat. 1957, 1982, 2053, 2114

Féricy, Eglise de Féricy
cat. 2111

Lille, Musée des beaux-arts
cat. 1958, 1999, 2001, 2009, 2021, 2027

Lons-le-Saulnier, Musée municipal des beaux-arts
cat. 2091

Lyon, Musée des beaux-arts
cat. 2035, 2105

Montauban, Musée Ingres
cat. 1978

Montpellier, Musée Fabre
cat. 2048

Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes
cat. 1941 A, 1961 A, 2107 A

Paris, Musée du Louvre
cat. 1923, 1962, 1967, 1970, 1976, 1988, 2046, 2047, 2055, 2092, 2104, 2117

Paris, Musée du Petit-Palais
cat. 2056

Paris, Musée de la vie romantique
cat. 1925 A

Poitiers, Musée des beaux-arts
cat. 1953, 1956

Rouen, Musée des beaux-arts
cat. 1924, 1927, 1952, 1960, 1961, 1979, 1980, 1989, 2010, 2015-2015 bis, 2023, 2052, 2067, 2085, 2090

ITALIE

Florence, Palais Pitti
cat. 2082

PAYS-BAS

Amsterdam, Stedelijk Museum
cat. 1925

ROUMANIE

Bucarest, Muzeul de Arta al Republich Socialiste Romania
cat. 2086

SUÈDE

Stockholm, Nationalmuseum cat. 1950, 2029, 2051

SUISSE

Genève, Musée d'art et d'histoire
cat. 2058

Winterthur, Sammlung Oskar Reinart am Römerholz
cat. 2101

Zurich, Kunsthaus
cat. 1991, 1993, 2007

TABLE DES MATIÈRES

Le Radeau de la Méduse 7

Dans la foulée du Radeau 59

L'Approche de la folie 69

La Relation de Corréard et Savigny 77

Catalogue raisonné 93

Index des titres 183

Index thématique 185

Index des noms de personnes et de lieux 187

Index des collections 191

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les numéros renvoient aux illustrations du texte et aux notices du catalogue

AMSTERDAM
Musées municipaux: cat. 1925

ANGERS
Musées d'Angers: cat. 2006

BAYONNE
Aubert: cat. 1990

BESANÇON
Meusy (Studio): cat. 2020, 2080

BORDEAUX
Art et photo: cat. 1942

BOSTON
Museum of Fine Arts: cat. 2098, 2099

BRUXELLES
A.C.L.: fig. 21, 22, cat. 2054, 2092
Bibliothèque royale: fig. 23

BUCAREST
Museul de arta: cat. 2086

CAMBRIDGE, MASS.
Fogg Art Museum: cat. 1928, 1931, 2106

CHALETTE
Virlogeux F.: fig. 12

CHICAGO
The Art Institute of Chicago: cat. 1948, 2057, 2095, 2100

CLEVELAND
The Cleveland Museum of Art: cat. 2109, 2110

DIJON
Musée des beaux-arts: cat. 1937
Musée Magnin: cat. 1982, 2114

DORDRECHT
Stijns: fig. 16, 17

DÜSSELDORF
Landesbildstelle Rheinland: cat. 1965, 2002

FLORENCE
Gab. Fotographico: cat. 2082

GAND
Museum voor schone Kunsten: cat. 2103

GENÈVE
Musée d'art et d'histoire: cat. 2058

LE MANS
Musée du Mans: fig. 24

LILLE
Gérondal (Laboratoire et studio): cat. 1999, 2001, 2021, 2027

LONDRES
Courtauld Institute of Art: cat. 2064
Marlborough Fine Art: cat. 1996, 2012, 2016

NEW HAVEN
Yale University Art Gallery: cat. 1949

NEW YORK
Fine Art Photography: cat. 2077
Leonardo de Caro: fig. 8, cat. 1944A

NORTHAMPTON
Smith College Museum: cat. 2112

PARIS
Agraci: fig. 25, 26, cat. 1951A, 1967, 1968, 1985A, 1994, 1999A, 2013, 2021A, 2030A, 2030B, 2033, 2036A, 2038, 2094
Archives photographiques – Caisse nationale des monuments historiques et des sites: cat. 1936, 1970, 1985, 2005, 2008, 2011, 2037, 2045, 2087
Bibliothèque nationale: fig. 11, 13, 27, 28, 31, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, cat. 1941A, 1945, 1961A, 2078, 2107A, 2108
Bulloz: fig. 14, cat. 1934, 2056
Delestre Gaston: cat. 2019
Dubourg Jacques: cat. 1929, 1984
Giraudon: cat. 1958, 1961, 2048, 2067, 2085, 2090
Laboratoire de recherche des musées de France: cat. 2046A, 2046B, 2047A
Lauros-Giraudon: cat. 2091
Musée de la Marine: fig. 37
Musées de la Ville de Paris: cat. 1925A
Réunion des musées nationaux: fig. 3 et 4, cat. 1923, 1932, 1935, 1938, 1962, 1975A, 1976, 1978, 1983, 1988, 2014, 2018, 2034, 2046, 2047, 2053, 2055, 2061, 2066, 2093, 2104, 2117
Schmit Robert: cat. 1930

PHILADELPHIA
John G. Johnson Collection: cat. 1992

POITIERS
Plessis Hélène, cat. 1953, 1956

ROUEN
Ellebé: cat. 1924, 1927, 1960, 1980, 1989, 2010, 2015
Musée des beaux-arts: fig. 15, cat. 2015bis, 2052

SAINT-LOUIS
The St Louis Art Museum: cat. 2068

SPRINGFIELD
Museum of Fine Arts: cat. 2102

STANFORD
Stanford University: cat. 1941

STOCKHOLM
Nationalmuseum: cat. 2029, 2051
The National Swedish Art Museums: cat. 1950

TOURNAI
Messiaen J.: fig. 20

VALENCIENNES
Musée des beaux-arts: fig. 2, 10

VIENNE
Nationalbibliothek, Fonds Albertina: cat. 1998

ZURICH
Schweizerisches Institut Für Kunstwissenschaft: cat. 1991, 1993, 2007

PHOTOGRAPHIES D'AUTEURS ANONYMES OU DE COLLECTIONS PARTICULIÈRES:
fig. 1, 5, 6, 7, 9, 18, 19, 30, 32, 33, 38, cat. 1926, 1933, 1938 A, 1939, 1940, 1942, 1944, 1946, 1947, 1951, 1952, 1954, 1955, 1957, 1959, 1963, 1964, 1966, 1969, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1977, 1977 A, 1979, 1981, 1986, 1987, 1995, 1997, 2000, 2003, 2003 A, 2004, 2009, 2014 A, 2017, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2028, 2030, 2031, 2032, 2035, 2036, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2049, 2050, 2059, 2060, 2062, 2063, 2065, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2079, 2081, 2083, 2084, 2088, 2089, 2096, 2097, 2101, 2105, 2107, 2111, 2113, 2115, 2116, 2118, 2119, 2120

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES DES PLANCHES COULEURS

BESANCON
Musée des beaux-arts (photo: Charles Choffet): cat. 1983, 2034

CAMBRIDGE, MASS.
The Harward University Art Museums, Fogg Art Museum: cat. 1928

GAND
Museum voor Schone Kunsten: cat. 2103

LYON
Musée des beaux-arts (photo: Studio Basset): cat. 2105

MONTAUBAN
Musée Ingres (photo: Roumagnac): cat. 1978

MONTPELLIER
Musée Fabre (photo: Frédéric Jaulmes): cat. 2048

PARIS
Archives Wildenstein: cat. 1923 et détails, 2043, 2101
Réunion des musées nationaux: cat. 1962, 1970, 2104

RICHMOND
Virginia Museum of Fine Arts: cat. 2097

SPRINGFIELD
Museum of Fine Arts: cat. 2102

STOCKHOLM
Statens Konstmuseer: cat. 2051

Ce volume a été achevé d'imprimer le 15 août mil neuf cent quatre-vingt quatorze sur les presses de l'imprimerie Hertig+Co. à Bienne. La composition et la photogravure des illustrations en noir a été exécutée par rawy texte à Bienne; la photogravure des illustrations en couleurs par Villars & Cie à Neuchâtel; la reliure est l'œuvre de Mayer & Soutter à Lausanne.

Maquette et production: Olivier Attinger à Chaumont/Neuchâtel.

Imprimé en Suisse

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

Imprimé en Suisse